böhlau



IM DIENSTE EINER STAATSIDEE

KÜNSTE UND KÜNSTLER AM WIENER HOF UM 1740

ELISABETH FRITZ-HILSCHER (HG.)

böhlau

Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge

Band 24

Herausgegeben von
Gernot Gruber und Theophil Antonicek

Forschungsschwerpunkt
Musik – Identität – Raum

Band 1

Elisabeth Fritz-Hilscher (Hg.)

IM DIENSTE EINER STAATSIDEE

Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740



2013

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar



Gedruckt mit der Unterstützung durch den
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagabbildung: Mittelmedaillon des Deckenfreskos im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ehemals Alte Universität) von Gregorio Guglielmi nach einem Programmentwurf von Pietro Metastasio (Rekonstruktion nach dem Brand von 1961 durch Paul Reckendorfer) © ÖAW

Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: General Nyomda kft., H-6728 Szeged
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-78927-7

Inhalt

Musik

Vorwort

Musik – Identität – Raum stehen seit 2007 als Forschungsschwerpunkt im Mittelpunkt der Arbeiten der Kommission für Musikforschung.[1] Fragestellungen zu in erster Linie kollektiver Identität und der Rolle, die Musik darin einnimmt, sollen an vier Fallbeispielen quer durch die Geschichte vom Spätmittelalter bis in die Zeitgeschichte diskutiert werden. Dass als Ausgangspunkt die habsburgischen Länder bzw. das Heilige Römische Reich und die Länder in deren Nachfolge im Zentrum stehen, ergibt sich aus der Wahl der sogenannten Schnittstellen-Zeiten: 1430 (die kurze Regierungszeit von Albrecht II. bzw. der Beginn der Regierung von Friedrich III.), 1740 (der Wechsel von Karl VI. zu Maria Theresia), 1848 (Revolution in Wien, Prag und Ungarn) und die Zeit der Suche nach einen „Neuen Österreich" zwischen 1945 und 1955. Diese Zeiten wurden nach folgenden Gesichtspunkten ausgewählt: Es sollte auf mehreren Ebenen der Gesellschaft eine Hinterfragung des aktuellen Identitätskonstruktes stattfinden, wobei ein Ereignis der politischen Geschichte als Ausgangspunkt angenommen wurde; zudem sollte in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft in ihren für die jeweiligen Untersuchungszeiträume adäquaten Untergruppen Wandlungsprozesse stattfinden – nicht nur in der Kunst bzw. in Musik und Musikleben. Ein abschließender differenzierender Vergleich der Schnittstellen sollte der Frage nach Konstanten in der Bildung kollektiver Identitätskonstrukte und nach der Rolle, die Musik bei deren Entstehung bzw. Konstruktion und Erhaltung spielt und spielen kann, nachgehen. Können vier so weit auseinanderliegende Zeiten mit unterschiedlich strukturierten Gesellschaften überhaupt verglichen werden, deren „Wendeereignisse" zudem von unterschiedlicher Intensität waren (vom punktuellen Ereignis Revolution 1848 bis zu einer zehnjährigen Besatzungszeit)?

Eine unterschiedlich dichte Quellenbasis macht es schwer, in allen Schnittstellen „quer durch alle Gesellschaftsschichten" nach Veränderungen in den Strukturen des Musiklebens und Musikerlebens zu forschen; die Arbeiten an den ersten beiden Schnittstellen 1430 und 1740 werden sich daher gezwungener Maßen in erster Linie mit den Eliten der Gesellschaft auseinander setzten, da Quellenmaterial zur „Musik

1 Die Kommissionen für Musikforschung und Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wurde mit 1. Jänner 2013 zu einem Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen unter der Leitung von Werner Telesko zusammengeschlossen.

des Volkes“ nur sehr gering und zufällig bzw. in Darstellungen aus der Perspektive der Oberschicht überliefert ist.

Aus diesem Grund wurde für den Workshop zur Schnittstelle 1740, der Basis dieses Bandes ist, der Hof in Wien als Ausgangspunkt genommen, da anzunehmen ist, dass der Regierungswechsel von Karl VI. auf Maria Theresia hier unmittelbar auf das Selbstverständnis und die Eigendefinition der Dynastie und des Hofes und in der Folge auch auf Hofkünste und Zeremoniell gewirkt hat. Um aus dem barocken Verständnis von Repräsentation und Zeremoniell als Basis der Identitätskonstruktion nicht nur der Habsburger-Dynastie, sondern der gesamten Elite unterschiedliche Bestrebungen von Kontinuität und Wandlung herausfiltern zu können, sollte neben Fragen der politischen Identität und der Anwendung unterschiedlicher Herrschaftsmodelle (Klingenstein) vor allem die „klassischen“ Hofkünste zu Wort kommen. Endete mit dem Tod Karls VI. tatsächlich schlagartig das frühneuzeitliche Herrscherverständnis mit allen Metaphern panegyrischer Überhöhung? Wie nützten und benützten die junge Regentin und ihr Mann die Hofkünste (wurden sie überhaupt noch benützt)?

Dass es in theresianischen Zeitalter zu grundlegend Wandlungen in unterschiedlichen Bereichen des Lebens und der Gesellschaft gekommen ist, steht außer Zweifel. Es stellt sich jedoch die Frage, wann diese Prozesse begonnen haben (viele haben ihre Wurzeln schon in der Spätzeit der karlinischen Regierung) und warum sie erst ab den 1750er Jahren nachhaltig zum Durchbruch kamen. Hier haben sich im Laufe des Workshops wie in den ergänzenden Arbeiten von Rudolf Flotzinger und den beiden Werkvertragsnehmern, Claudia Michels und Marko Motnik, interessante Parallelen gezeigt: Zwar wurde in den ersten Jahren bis zur Kaiserkrönung Franz I. Stephan, die ganz der Herrschaftssicherung gewidmet waren, nach außen hin althergebrachte Formen der Eigendarstellung und des dynastischen Selbstverständnisses verwendet, jedoch weniger aufgrund persönlichen Eigenverständnisses der Regentin (Maria Theresia distanzierte sich zunehmend von der frühneuzeitlichen kaiserlichen Amtsethik, in noch stärkerem Maße Franz I.), als aufgrund pragmatischer Überlegungen, da es angeraten schien, in Zeremoniell und vor allem in der Repräsentation nach außen Kontinuität zum „vorigen guten Regiment“ zu signalisieren, solange das aktuelle der Thronerbin noch nicht gesichert war: So wurde auf die bewährte Panegyrik der Libretti und Huldigungsgedichte Pietro Metastasios ebenso gesetzt wie auf traditionelle Formen repräsentativer Öffentlichkeit, wie dem feierlichen Besuch von Gottesdiensten und Andachten in der Stadt, oder Karussells und Schlittenfahrten des Hofes, die ebenfalls zu Teilen im öffentlichen Raum der Stadt stattfanden – nur die große Oper wurde erstaunlich schnell aus der Unmittelbarkeit des Hofes entlassen. Auch der rasche Bezug der traditionellen kaiserlichen Gemächer war ein deutliches Signal in Richtung Kontinuitäts- und kaiserlichen Machtanspruch.

Als kurzes Fazit dieses Workshops und als Ausgangspunkt für weitere Arbeiten an der Schnittstelle 1740 kann festgestellt werden, dass sich der Wechsel der Herrschaft von Karl VI. zu Maria Theresia weder (propagandistisch) völlig unvorbereitet noch im Sinne eines Bruches vollzogen hat; einzig im Bereich der Hofmusikkapelle kam es mit dem Herrscherwechsel fast zeitgleich durch den Tod von Kapellmeister (1741) und Vizekapellmeister (1736) bzw. zahlreiche Pensionierungen (1740) auch zu einem Wechsel in entscheidenden Positionen und in der Folge mit dem Antritt einer jüngeren Generation zum Durchbruch eines moderneren Stiles auch in der Musik zu den großen zeremoniellen Anlässen (der neue Stil hatte schon seit den 1730er Jahren neben dem traditionellen großen Repräsentationsstil am Hof existiert, erhielt nun aber aufgrund seiner geänderten Funktionalität eine Aufwertung). Wie weit die „höfische Peripherie", der Adel abseits des Hofes, Stifte und Klöster, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder neu konstituierende Bürgertum etc. sich von diesem Wechsel in der Regierung in ihrer persönlichen Lebenswelt und ihrem Selbstverständnis und dessen musikalischen Ausdrucksformen tangiert sah, hat – soweit dazu überhaupt Quellenmaterial greifbar ist – Gegenstand weiterer Untersuchungen zu sein.

Wien, im Oktober 2012
Elisabeth Fritz-Hilscher

Grete Klingenstein

Bemerkungen zur politischen Situation um 1740

Das Jahr 1740 steht derzeit nicht hoch im Kurs in der Geschichtswissenschaft, allenfalls ist es der Wechsel der Dynastie, der Aufmerksamkeit auf sich zieht.[1] Alfred von Arneth hat in seiner Biographie Maria Theresias bereits darauf hingewiesen, dass der Herrscherwechsel – auf Karl VI. folgte bekanntlich seine Tochter Maria Theresia und als Mitregent in den österreichischen Erblanden deren Ehemann Franz Stephan von Lothringen-Toskana – auch einen Wechsel in zahlreichen Regierungsämtern und Stabspositionen des Wiener Hofes nach sich zog, und dass der um 1740 sich abzeichnende Generationswechsel sowohl für die Außen- als auch die Innenpolitik von großer Bedeutung war.[2] Was allerdings zu einer zeitgemäßen Neubewertung fehlt, sind Forschungen nicht nur zur persönlichen Regierungsweise Karls VI., sondern vor allem zu den politischen Herausforderungen, mit denen die Regierungsorgane am Hof und in den Ländern seit den großen Gebietsverlusten der frühen dreißiger Jahre konfrontiert waren.[3]

Die internationale Politik Europas wurde weithin vom Konzept des Gleichgewichts der Mächte bestimmt, dynastisch-familiäre Beziehungen spielten jedoch noch immer eine große Rolle.[4] Vor diesem Hintergrund wird die Politik Karls VI. zur internationalen Absicherung der *Pragmatischen Sanktion* verständlich, aber auch das Entsetzen über den Einfall Preußens in Schlesien wider alle Spielregeln der europäischen Solidargemeinschaft.

Drei Herrschaftskonzepte prägten die Politik des Hauses Österreich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert.[5] Das spanische Erbe, das Länder West- und Südeuro-

---

1 Zuletzt Renate Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen* (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 13) Wien 2008.

2 Siehe Alfred Arneth, *Maria Theresias erste Regierungsjahre*, 1. Bd. Wien 1863.

3 Die vorzügliche Studie von Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI., 1711–1740*. Darmstadt 2003, lässt das Desiderat umso dringlicher erscheinen, die Regierungsweise und die politischen Institutionen am Hof und in den Ländern zur Zeit Karls VI. zu untersuchen.

4 Siehe Heinz Duchhardt, *Balance of Power und Pentarchie, 1700–1785*. Paderborn 1997.

5 Dazu ausführlicher Grete Klingenstein, Was bedeuten „Österreich" und „österreichisch" im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie, in: Richard G. Plaschka/Gerald Stourzh/Jan Paul Niederkorn (Hg.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Archiv für österreichische Geschichte 136) Wien 1995, 149–220.

pas zum mitteleuropäischen Hausbesitz hinzufügte, hatte die Idee der Universalmonarchie Karls V. wieder erstehen lassen, wie man gut am panegyrischen Programm Karls VI. ersehen kann. Eine derartige Universalmonarchie benötigte keinen territorial geeinten Flächenstaat, ihr Bindeglied war der *eine* Herrscher, die *eine* Dynastie. Die Idee der Universalmonarchie war zwar nicht das einzige Herrschaftskonzept, das Karl VI. bzw. seine „Propaganda-Strategen" wie der Hofhistoriker Heraeus oder die kaiserlichen Hofdichter verfolgten, doch das prägendste; sie erreichte unter Karl VI. ihren Höhe- und auch Endpunkt.[6]

Eng verbunden mit der Idee der Universalmonarchie war das Herrschaftskonzept des Heiligen Römischen Reiches, dessen Basis bekanntlich die sogenannte *Translatio* des altrömischen Imperiumsgedankens war. Die Reichsidee, die auch im Lehenswesen gründete, konnte zwar durch ein enges Patronage-Klientel-System auch im frühen 18. Jahrhundert noch Wirksamkeit entfalten, sie war jedoch potentiell durch Fürsten gefährdet, deren wachsende Hausmacht und politische Interessen außerhalb des Reichsgebiets lagen, zuvorderst das Haus Österreich selbst und Brandenburg-Preußen.[7] Wie die Universalmonarchie so bedurfte auch das Heilige Römische Reich keines geschlossenen Flächenstaats. Als letzter betrieb wohl Joseph I. Reichspolitik im eigentlichen Sinne, freilich in enger Verbindung mit dem Großmachtsstreben des Hauses Österreich.[8]

Als drittes Herrschaftskonzept sei die dynastische Politik erwähnt, nämlich das Haus Österreich als Familie und seine Netzwerke als Garant für eine stabile Herrschaft über seine Erblande und die Neuerwerbungen. Als letzte der europäischen Großmächte war Österreich gezwungen, seine Erbfolge in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch internationale Verträge zu sichern, während Großbritannien und die Bourbonen für Spanien ihre Erbfolgeregelungen im Frieden von Utrecht, 1713, außer Streit gestellt hatten. So wird verständlich, warum Karl VI. und die maßgeblichen Gestalter der Außenpolitik seines Hauses, der österreichische Hofkanzler Philipp Ludwig Graf Sinzendorf und der ebenfalls in der österreichischen Hofkanzlei wirkende Staatssekretär Johann Christoph Bartenstein, danach trachteten, ja trach-

6 Vgl. dazu den Beitrag von Alfred Noe im vorliegenden Band. Zitate der Herrschaftssymbolik Karls V. spielen daher auch in jener Karls VI. eine große Rolle, beispielsweise die „Säulen des Herkules"; vgl. dazu weiters Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils"* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16). Berlin/New York 1981.

7 Vgl. die klassische Darstellung Karl Othmar Freiherrr von Aretins, *Das Alte Reich 1648–1806,* Band 2: Kaisertradition und österreichische Großmachtpolitik, 1648–1745. Stuttgart 1997, und Georg Schmidt, *Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit, 1495–1806*. München 1999. Auf die durch Schmidt ausgelösten Kontroversen soll hier nicht eingegangen werden.

8 Dazu Karl Othmar Freiherrr von Aretin, Kaiser Joseph I. zwischen Kaisertradition und österreichischer Großmachtpolitik, in: *Historische Zeitschrift* 215 (1972) 529–606.

ten mussten, die *Pragmatische Sanktion,* die 1713 beschlossene Nachfolgeregelung, durch die europäischen Großmächte und den Reichstag in Regensburg anerkennen zu lassen. Wie eng eine solche dynastische Politik von merkantilistischen Interessen schon durchwoben war, zeigt das Schicksal der von Karl VI. privilegierten *Ostende-Compagnie*, deren Einstellung von Großbritannien als Preis für die Anerkennung der *Pragmatischen Sanktion* gefordert wurde.[9]

Welche Herrschaftskonzepte verfolgte Maria Theresia zu Beginn ihrer Regierung? Der „spanische Traum", wie Marcello Verga die italienische Komponente des universalistischen Herrschaftskonzepts nennt, war mit dem Verlust Neapels und Siziliens 1733/1734 entschwunden. Der Krieg gegen die Türken, 1737–1739, tat ein Übriges, um aufzuzeigen, wie sehr die territoriale Expansion seit Beginn des Jahrhunderts die Kräfte der Monarchie überdehnt hatte.[10] Mit dem Tod Karls VI. am 20. Oktober 1740 trat das Reich als Element habsburgischer Politik ganz, wie Brigitte Mazohl schreibt, in den „Schatten der Monarchia austriaca"[11]. Mit diesem um 1700 aufgekommenen Begriff *Monarchia austriaca* konnten die vielen Länder und Königreiche des Hauses Österreich als ein politisches Gebilde, eben als ein Gesamtstaat vorgestellt werden, der befähigt war, auch ohne das Heilige Römische Reich im Konzert der europäischen Mächte zu agieren.[12] Freilich würden Maria Theresia und ihre Ratgeber nicht darauf verzichten, Franz Stephan von Lothringen und somit der neuen Dynastie Habsburg-Lothringen die Reichskrone zu verschaffen, nicht zuletzt um die reichsrechtliche Privilegierung des Erzherzogtums Österreich, angefangen vom sogenannten *Privilegium minus,* 1156, aufrecht zu erhalten, in der man weiterhin den Urgrund von Macht und Größe der Monarchie sah. Welche Aktivitäten Franz Stephan, dem Maria Theresia am 21. November 1740, einen Monat nach Antritt der Regierung, die Mitregentschaft in den österreichischen Erblanden, in Böhmen, Ungarn und in

9 Die weit ausgreifenden wirtschaftspolitischen Projekte der österreichischen Außenpolitik unter Karl VI. verdienen eine eingehende Untersuchung, siehe zuletzt Michal Wanner, The Establishment of the General Company in Ostend in the Context of the Habsburg Maritime Plans, 1714–1723, in: Aleš Skřivan Sr./Arnold Suppan (Hg.), *Prague Papers on the History of International Relations 2007*. Prague 2007, 33–62.

10 Die Überdehnung der Kräfte als Folge der Expansion in West-, Süd- und Osteuropa beobachtete Montesquieu seit seinem Aufenthalt am Wiener Hof und auf seiner Reise nach Italien, siehe Grete Klingenstein, Jede Macht ist relativ. Montesquieu und die Habsburger Monarchie, in: Herwig Ebner et al. (Hg.), *Festschrift Othmar Pickl zum 60. Geburtstag*. Graz 1987, 307–324. Siehe im weiteren Michael Hochedlingers prägnante Ausführungen zur Außenpolitik und zum Kriegsgeschehen in seinem Werk *Austria's Wars of Emergence, 1683–1797*. London 2003, Kapitel 8 und 9.

11 Brigitte Mazohl-Wallnig, *Zeitenwende 1806. Das Heilige Römische Reich und die Geburt des modernen Europa*. Wien 2005, 5. Kapitel.

12 Zur Begrifflichkeit siehe Klingenstein, „Österreich" und „ österreichisch" (wie Anm. 5) 187–194.

den österreichischen Niederlanden übertrug, entfalten würde können, war allerdings nicht abzusehen. Sein außenpolitischer Spielraum sollte nach wenigen Jahren eingeschränkt werden, während er seine und seiner Familie Finanzgeschäfte führen und Maria Theresia einige adelige Herren seiner Generation aus Böhmen und Schlesien für solche Ämter empfehlen sollte, die wirtschaftspolitische Kompetenzen erforderten.[13] Auch war um 1740 nicht absehbar, ob und wie weit eine dynastische Politik im außenpolitischen Kalkül der europäischen Mächte überhaupt noch Tragfähigkeit besitzen würde. Dass schließlich Familien- bzw. Heiratspolitik weiterhin eines der Elemente der österreichischen Außenpolitik bleiben konnte, sollte erst durch den Ausgleich mit dem Hause Bourbon ermöglicht werden, der bekanntlich durch die Umkehr der Bündnisse im Jahr 1756 zustande kam.

Was sich dem zeitgenössischen Beobachter um 1740 darbot, war somit fürs Erste die Entschlossenheit der jungen Landesfürstin, ihr Erbe als Ganzes zu erhalten. Gleich anfangs fanden ihre Auffassungsgabe, ihr scharfes Urteil, ihre Arbeitskraft gepaart mit Liebenswürdigkeit Bewunderung, und schon ihr erstes öffentliches Auftreten verriet ihren Willen selbst zu herrschen.[14] Wie weit sie dabei gehen würde und welchen Spielraum sie den Ministern einräumen, wie sie die Zusammenarbeit mit den Ständen in den Ländern[15] gestalten und wie sie das Finanzsystem reformieren würde, das war um 1740 noch nicht abzusehen. Erst wenn den Ländern Sicherheit nach außen gewährleistet sein würde, konnte man daran gehen, die einzelnen Teile fester zusammen zu schließen, deren Wirtschaftskraft zu stärken und Ressourcen zu mobilisieren. Dass aus der Regierungszeit Karls VI. Reformansätze, so in der Wirt-

---

13 Interessante Ansätze zur Beurteilung der außenpolitischen Positionen Franz Stephans bei Zedinger (wie Anm. 1), wo man andererseits eine Erörterung seiner österreichisch-böhmischen Entourage vermisst. Es gilt als gesichert, dass Franz Stephan Maria Theresia auf das Brüderpaar Johann Karl und Rudolph von Chotek und auf Johann Wilhelm von Haugwitz aufmerksam machte; siehe dazu auch Dagmar Ruzicka, *Friedrich Wilhelm Graf von Haugwitz, 1702–1765. Weg, Leistung und Umfeld eines schlesisch-österreichischen Staatsmannes*. Frankfurt am Main 2001, und zu beiden Chotek Ivo Cerman, *Habsburgischer Adel und Aufklärung. Bildungsverhalten des Wiener Hofadels im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, Kapitel IV.2.

14 Arneth, Maria Theresia (wie Anm. 2), 1. Bd. 87. Die viel zitierten „politischen Testamente“ Maria Theresias von 1750/51 und 1755/56, zum ersten Mal von Arneth unter dem Titel „Zwei Denkschriften der Kaiserin Maria Theresia“ im *Archiv für österreichische Geschichte* 47 (1871) und zuletzt von Friedrich Walter in *Maria Theresia. Briefe und Aktenstücke in Auswahl*. Darmstadt 1968, Nr. 72 und 88, herausgegeben, sind bislang weder quellenkritisch noch inhaltlich untersucht.

15 Die Forschungen William D. Godseys zum Ständewesen in den Erblanden von 1648 bis 1848, insbesondere des Landes unter der Enns, versprechen eine gänzliche Neubewertung des politischen Systems, siehe seinen Beitrag: Stände, Militärwesen und Staatsbildung in Österreich zwischen Dreißigjährigem Krieg und Maria Theresia, in: Gerhard Ammerer et al. (Hg.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*. Wien 2007, 233–267.

schaft und auch im Bildungswesen vorhanden waren, allerdings nur vereinzelt und ohne systematischen Zusammenhang, ist noch nicht genügend erforscht.[16] Denn die Geschichtswissenschaft hat sich im Allgemeinen allzu sehr vom abfälligen Urteil leiten lassen, das Maria Theresia und ihre engsten Mitarbeiter im Bewusstsein, eine neue Ära einzuleiten, in ihrem sogenannten *Politischen Testament* von 1750/51 über die Regierung Karls VI. fällten.

16 Siehe Franz Martin Mayer, Zur Geschichte der österreichischen Handelspolitik unter Kaiser Karl VI., in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 18 (1897) 129–145 und ders., *Die Anfänge des Handels und der Industrie in Österreich und die Orientalische Compagnie*. Innsbruck 1882; Ada Marina Oberreiter, *Die Reformbestrebungen Kaiser Karls VI. im Herzogtum Mailand*. Wien: phil. Diss. 1972; Grete Klingenstein, Vorstufen der theresianischen Studienreformen in der Regierungszeit Karls VI., in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 76 (1968) 327–377; Herman Freudenberger, Economic Progress during the Reign of Charles VI, in: Jürgen Schneider et al. (Hg.), *Wirtschaftskräfte und Wirtschaftswege, Festschrift für Hermann Kellenbenz*, Bd. 2. Stuttgart 1978, 625–644; Eva Faber, Vorstufen zu einer innerösterreichischen Wirtschaftsgemeinschaft. Die wirtschaftliche Entwicklung Innerösterreichs in den Jahren 1717–1730, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 87 (1997) 123–188.

LITERATUR

Alfred Noe

Die italienischen Hofdichter

Das Ende einer Ära

Die italienischsprachigen Hofdichter in Wien finden im Allgemeinen in den nationalen Literaturgeschichten relativ wenig Beachtung, weil diese *Poeti cesarei* zumindest vier entscheidende Nachteile im Konkurrenzkampf um prominente Positionen in der literarischen Tradition aufweisen:

1. Sie gehören hauptsächlich zum Zeitalter des Barock, das in einer philologischen Tradition, die weitgehend auf ästhetischen Prinzipien des 19. Jahrhunderts beruht, ohnehin schon gering geschätzt wird; die heute noch einflussreichen Urteile von Benedetto Croce[1] und von seinen Schülern (vor allem Francesco Flora) stufen selbst die hervorragendsten barocken Autoren wie Giambattista Marino als formal perfekte Stilisten, aber nicht als Dichter ein.
2. Die kaiserlichen Hofdichter erfüllen eine Funktion, die von der romantisch geprägten, modernen Vorstellung des Künstlertums weit entfernt ist: sie verfassen Auftragswerke zum Lob von Herrschern. Nur wenigen gelingt es unter historisch bzw. sozial wesentlich besseren Voraussetzungen sich von dieser untergeordneten Stellung zu lösen: z. B. Luigi Pulci und Agnolo Poliziano im Dienste der Medici in Florenz, Ludovico Ariosto und Torquato Tasso am Hof der Familie Este in Ferrara oder Giambattista Marino am französischen Hof.
3. Sie betätigen sich im 17. und 18. Jahrhundert vorwiegend in einer Textsorte, der von der Literaturgeschichte eher nur funktionaler Wert zugemessen wird: dem Libretto bzw. anderen Textvorlagen für Musikstücke oder literarischen Beiträgen zu höfischen Festen.
4. Die *Poeti cesarei* schreiben auf Italienisch im deutschen Sprachraum und entsprechen demnach nicht den Vorstellungen von einer Nationalliteratur, so wie sie seit Beginn des 19. Jahrhunderts definiert wird, nämlich als Identifikationspotential einer Kulturgemeinschaft. Erika Kanduth stellt für die Zeit vor Apostolo Zeno und Pietro Metastasio daher mit Recht fest: „Die literarische Aktivität am Wiener

1 Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari 1911, und ders., *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1929.

> Kaiserlichen Hof nimmt eine Sonderstellung ein, die weder in der italienischen noch in der deutschen Literaturgeschichte gebührend berücksichtigt wird."[2] Das bedeutet, dass diese Autoren lediglich in der weitgehend regional orientierten italienischen Literaturgeschichtsschreibung vor der nationalen Einigung und dann in spezifisch österreichischen Darstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts[3] Erwähnung und Beachtung finden.

Von ihrem Ursprung her beruht die Funktion des *Poeta cesareo* natürlich auf der Konzeption des *Rex litteratus,* wie ihn der italienische Humanismus – auch in diesem Fall entsteht ein grundlegender Text in direktem Zusammenhang mit Österreich, nämlich Enea Silvio Piccolominis *De liberorum educatione* 1450 – vor allem nach den römischen Modellen der augusteischen Zeit (Vergil bei Augustus, Horaz bei Mäcenas) im Laufe des 15. Jahrhunderts fordert. Ein für die europäischen Fürsten bemerkenswertes Vorbild bietet sich dafür in Lorenzo de' Medici, der als eine Vereinigung von *pontifex, vates* und *poeta* in einer Person dem politischen Führungsanspruch eine neue intellektuelle und literarische Qualität zu verleihen vermag. Die ebenfalls von den Medici (Cosimo d. Ä. und Cosimo I.) initiierten Sprach-, Philosophie- und Dichter-Akademien in Florenz stehen als gemeinschaftliche Institutionen im Zeichen dieses Anspruches. Die bekannten Verhaltensmodelle für die Umsetzung dieser literarischen Praktiken finden Fürsten und besonders Hofleute natürlich in Baldassare Castigliones *Il libro del cortegiano* (1529), das in ganz Europa mit großem Interesse aufgenommen und übersetzt wurde.

Im Hinblick auf die besondere Stellung italienischer Hofdichter bzw. Librettisten nördlich der Alpen sind ohne Zweifel mehrere Aspekte historischer und literaturtheoretischer Natur zu berücksichtigen. Der spezifische Charakter ihrer *Italianità* bzw. dessen, was ihre Auftraggeber sich darunter vorstellten und folglich von ihnen erwarteten, ist deshalb so vielfältig, weil er weniger im Objekt, d. h. in den Texten selbst, als in den Subjekten, d. h. in den Auftraggebern und im Publikum, zu finden sein dürfte.

Zunächst genießen seit der Entstehung des Humanismus und den ersten persönlichen Kontakten Petrarcas zum Prager Hof (Erzbischof Ernst, Kanzler Johann von

---

2 Erika Kanduth, Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert, in: Alberto Martino (Hg.), *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert* (Chloe – Beihefte zum Daphnis 9) Amsterdam 1990, 171–207, hier 171.

3 Markus Landau, *Die italienische Literatur am österreichischen Hof.* Wien 1879; Johann Willibald Nagl/Jacob Zeidler (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Wien 1899. An diese Zielsetzung knüpft wieder an Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)* Graz 1979.

Neumarkt) die historisch und philosophisch orientierten Autoren aus dem Süden ein enormes Ansehen: Die deutschen Studenten an den Universitäten Pavia, Padua, Bologna und Siena perfektionieren in Italien nicht nur ihre Fachkenntnisse mit dem Ziel, ein Doktorat zu erwerben, sondern bereiten eine überregionale Karriere vor allem durch die Rhetorikausbildung in Latein vor. Als Kernland der aus der Antike überlieferten Tradition bietet Italien nach dem Petrarca-Humanismus eine dem Rest Europas qualitativ überlegene literarische Bildung an, welche die Universitätsgründer des späten 14. und des 15. Jahrhunderts nach Norden tragen möchten, indem sie in der Anfangsphase der philologischen Fächer zunächst auch hauptsächlich Italiener berufen.

Zu diesem Vorsprung in der lateinischen Rhetorik kommt ab der Mitte des 16. Jahrhunderts noch das steigende Prestige der italienischen Literatursprache hinzu: Der nach einer vorläufigen Klärung der *Questione della lingua* von Pietro Bembo initiierte Petrarkismus, der das Prinzip der *imitatio* klassischer Autoren zu einem wesentlichen Bestandteil der Dichtungstheorie macht, verschafft der italienischen Literatur eine herausragende Position in Europa. Diese Welle des Petrarkismus, welche die aufkeimenden Nationalliteraturen Westeuropas prägt, wird nicht zuletzt durch die Erneuerung in der italienischen Musik mitgetragen, weil dadurch die bedeutendsten Werke in der Originalsprache der Madrigalkompositionen transportiert werden. Ungefähr bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts versuchen die Vertreter der Nationalsprachen nördlich der Alpen auch konsequent mit Hilfe von Nachahmungen und Übersetzungen die Leistungen des Italienischen auf ihre Sprache zu übertragen. Für den deutschen Sprachraum ist hier vor allem die *Fruchtbringende Gesellschaft* zu nennen, deren Gründer, Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, selbst Mitglied der *Accademia della Crusca* war.

Dazu kommt außerdem die in Italien einsetzende Flexibilität bei der Umsetzung der überlieferten Gattungen: Battista Guarini überwindet mit seinem Pastoraldrama *Pastor fido* 1590 die starren aristotelischen Vorgaben der Trennung zwischen Komödie und Tragödie und öffnet damit den Weg zum modernen Drama. Es ist daher kein Zufall, dass gerade in Italien eine neue Formenvielfalt der literarischen Gattungen heranwächst, deren Kombinationsmöglichkeiten mit der Musik um die Wende zum 17. Jahrhundert eine immer größere Rolle spielen.[4] Gerade das venezianische Libretto wird die in einem Stück kontrastierenden Ebenen der Tragödie und der Komödie reichlich zur Anwendung bringen.[5]

4 Vgl. Alfred Noe, Die Wiedergeburt der Tragödie im Opernlibretto. Von der italienischen Gattungsdiskussion des 16. Jahrhunderts zu einer neuen Textsorte, in: Franz Simmler (Hg.), *Textsortentypologien und Textallianzen von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Berlin 2004, 99–109.

5 Vgl. Simon T. Worsthorne, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Oxford 1954; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*. Milano 1974; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley 1991.

Alle diese Aspekte bedeuten letzten Endes, dass die italienischen Hofdichter deshalb berufen werden, weil sie zumindest bis zur Regierungszeit von Kaiser Leopold I. Vertreter der in Europa prestigereichsten Literatur sind, deren neue Formen in gebundener Sprache eine ideale Kombination mit den musikalischen Ausdrucksmitteln einzugehen vermögen. Nicolò Minato repräsentiert als eindrucksvolles Beispiel dafür, wie es italienischen Autoren gelingt, die auch den Humanisten anderer Länder vertraute Tradition der Antike und die historiographischen Überlieferungen wiederzubeleben.[6] Diese für Fürstenhöfe interessante Renaissance in Form eines inhaltlichen Klassizismus, der mit Innovationen in der stilistischen Ausführung auffallen möchte, besteht vor allem in einer überraschenden Aktualisierung bekannter Motive, die mittels Auflockerung durch die Hinzufügung fiktiver Elemente die Schwerfälligkeit einer pedantischen Enkomiastik weit hinter sich lässt.

Als kaiserliche Hofdichter im weiteren Sinne – fallweise auch ohne den offiziellen Titel bzw. die regelmäßige Entlohnung durch den Hof – kommen in Wien in den zwei Generationen vor Metastasios Ankunft folgende Personen in alphabetischer Reihenfolge in Frage[7]: Aurelio Amalteo[8], Pietro Antonio Bernardoni[9], Filippo Ma-

6 Vgl. Alfred Noe, *Nicolò Minato. Werkregister* (Tabulae Musicae Austriacae 14) Wien 2004; ders., Biographische Notizen zum Hofdichter Nicolò Minato, in: *Biblos* 49 (2000) H. 2, 317–325; ders., Das Testament des Hofdichters Nicolò Minato, in: *Biblos* 50 (2001) H. 2, 315–317; ders., Nicolò Minato. Librettist und Poeta cesareo, in: Johannes Loescher (Hg.), *Scipione Africano. Drama per Musica (1664) von Nicolò Minato und Francesco Cavalli. Text & Materialien*. Saarbrücken 2002, 29–38; ders., Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti, in: Corinna Herr/Herbert Seifert/Andrea Sommer-Mathis/Reinhard Strohm (Hg.), *Italian Opera in Central Europe 1614–1780.* Vol. 2: *Italianità: Image and Practice* (Musical Life in Europe 1600–1900, Circulation, Institutions, Representation) Berlin 2008, 69–84.

7 Alfred Noe, Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio, in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Th. Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782)* Wien 2000, 27–35.

8 Vgl. Giovanni Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, 4 vol. Venezia-Udine 1760–1830, vol. 2, 70; Giovanni Maria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 2 vol. Brescia 1753–63, vol. 1, 564; Francesco di Manzano, *Cenni biografici dei letterati ed artisti Friulani*. Udine 1885, 17.

9 Vignola (Modena) 1672 – Bologna 1714; unter Leopold I. und Joseph I. gekrönter Hofpoet in Wien. Vgl. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 vol. Roma 1720–21, vol 1, 238; Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori Bolognesi*, 9 vol. Bologna 1781–94, vol. 9, 53; Vincenzo Lancetti, *Biografia cremonese*, 3 vol. Milano 1819–22, vol. 2, 190; Giovanni Maria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 2 vol. Brescia 1753–63, vol 2, 977; Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Ser.mo Signor Duca di Modena*, 6 vol. Modena 1781–86, vol 1, 246.

ria Bonini[10], Cristoforo Certosato, Donato Cupeda[11], Antonio Draghi[12], Giovanni Fontana, Galeazzo Gualdo Priorato[13], Nicolò Minato[14], Pietro Pariati[15], Domenico Pellegrini[16], Filippo Sbarra, Francesco Sbarra, Silvio Stampiglia[17], Francesco de' Tintori und der schon oben genannte Apostolo Zeno.

Ein wichtiger Aspekt der vielfältigen höfischen Funktion dieser *Poeti cesarei,* die offenkundig nicht nur für das Verfassen von Texten zu den jeweiligen Feiern[18], sondern auch für die umfangreiche Pflege der literarischen Kultur zuständig sind, wird in entsprechenden Sammelhandschriften eindrucksvoll vermittelt. Als Beispiel sei hier der Codex 9.954 der Österreichischen Nationalbibliothek[19] angeführt, welcher in einem originalen weißen Pergamentband der Hofbibliothek *Discorsi Accademici l'Anno 1674* enthält. In diesen Protokollen einer am Hofe Kaiser Leopolds I. gehaltenen Akademie wird zunächst das *Problema Primo, Se la Virtù nasca più dalla Solitudine, o vero dalla Conuersatione* angekündigt, zu dem sich Nicolò Minato, Galeazzo Gualdo Priorato, Giovanni Fontana, Francesco de' Tintori, Filippo Maria Bonini und Filippo Sbarra äußern. Es folgen zu demselben Thema *Compositioni Cantate In Musica* und *Poesie che furon Lette doppo li Discorsi* (u. a. Gedichte von Minato und Cristoforo Certosato). In ähnlicher Weise wird auch das zweite Thema behandelt *Se sia più da stimarsi nell'Amante l'Impallidire, ò l'arrossire Alla Presenza della Dama,* wieder mit Beiträgen der genannten Hofdichter. Diese symbolträchtige Debatte, bei der man

10 Vgl. Michele Giustiniani, *Gli scrittori Liguri*. Roma 1667, vol. 1, 218; Agostino Oldoini, *Athenaeum ligusticum seu syllabus scriptorum Ligurum*. Perusiae 1680, 475; Raffaele Soprani, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della marittima*. Genova 1667, 94.

11 Vgl. *Notizie istoriche* (wie Anm. 9) vol 2, 42.

12 Vgl. Luigi Mensi, *Dizionario biografico Piacentino*. Piacenza 1899, 169; Max Neuhaus, *Antonio Draghi*. Wien: phil. Diss. 1903.

13 Vgl. Paolo Calvi, *Biblioteca e storia di* […] *scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, 6 vol. Vicenza 1772–82, vol. 6, 175; Giovanni Francesco Loredano, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia.* Venezia 1647, 173; Giuliana Toso Rodinis, *Galeazzo Gualdo Priorato*. Firenze 1968.

14 Vgl. Giovanni Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante*, 4 vol. Venezia ^{2}1734–47, vol. 3, 338.

15 Reggio 1665 – Wien 14. 10. 1733. Vgl. Tiraboschi (wie Anm. 9) vol. 4, 38 und vol. 6, 158.

16 Vgl. Fantuzzi (wie Anm. 9) vol. 6, 329.

17 Lavinia 1664 – Rom? 1725; 1706 als Hofpoet bestellt, von Karl VI. dann nicht übernommen.

18 Wie z. B. in Codex 9.959 der Österreichischen Nationalbibliothek (Quart, Papier, 5 ff.; Einband weißes Pergament über Karton, Deckel jeweils mit prächtigem Florealrahmen, Wappen-Supralibros in der Mitte; Goldschnitt; vermutlich ein Widmungsexemplar; alte Signaturen: XIII.G.43; 361 N DCCIV ol.S.N.; Titelblatt kalligraphiert mit Tuschezeichnungen) eine Ode aus 14 sechszeiligen Strophen: *Alla Sacra Cesarea Maestà di Leopoldo Augustissimo Imperatore Auspicio di Nove Glorie nel Ingresso dell'Anno Novo MDCLXII. Applauso di Aurelio Amalteo*.

19 Alte Signaturen (alle Österreichische Nationalbibliothek): Ms. Histor. Lat. N 1191; Ms. Philologic. CCXXII.; 90 NCCXXII ol. S.N.

durch das diskutierte Erblassen und Erröten des Liebhabers auch auf die österreichischen Farben anspielen konnte, wird wieder von musikalischen Kompositionen und *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* abgeschlossen. Als typische Problemstellungen barocker Liebespsychologie folgen nach demselben Schema *Dell'Accademia terza Problema se preuaglia nella Donna La Vanità, ò la Curiosità* sowie *Dell'Accademia Quarta Problema Qual sia maggior conforto d'vn'Amare Lontano vedere il ritratto, ò Leggere Lettera di chi s'ama,* wobei sich nach den üblichen Gesangseinlagen nun ein *Discorso di Soggetto incerto mandato da far leggere. Problema se l'Huomo sa d'essere Desto, ò Addormentato* anschließt und dann erst die üblichen *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere*. Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die umgebende Hofwelt endet die Akademie mit dem fünften Diskurs, *Se Amore douesse entrare in vna Corte, qual vfficio se gli conuenirebbe* und den zum Thema passenden Kompositionen und Gedichten.

Im Gegensatz zu diesen relativ wenig erforschten Gelegenheits- und Auftragsdichtungen sowie der eben skizzierten Akademietätigkeit sind die Beiträge der *Poeti cesarei* zu Hoftheater und -oper seit längerer Zeit umfassend dokumentiert. Aus den dort teilweise kommentierten Verzeichnissen ist zu entnehmen, dass vor allem italienische Stegreifkomödien, musikalische Komödien[20], *Tragicommedie in Musica*[21], öffentliche Staatsaktionen und/oder Geburtstagsfeiern als Kammerfeste u. ä. zur Aufführung gelangen. Diese Veranstaltungen sind meist in gleicher Weise höfisches Fest, künstlerische Aussage in Text und Musik sowie politische Demonstration eines Staatsgebildes, dessen Grundlagen in der Handlung des Werkes thematisiert und dessen Vertreter zu Beginn und Ende des Textes häufig explizit angesprochen werden. Auf eine nicht zufällige komplementäre Funktion von Hoftheater und Hofzeremoniell als zwei Säulen eines Darstellungssystems ist bereits in Bezug auf Karl V. hingewiesen worden:

> „Im Hofzeremoniell drückt sich eine Art historisch verbürgter Gebärdensprache aus. Gebärde und Kostüm sind im Hofzeremoniell in ihrer historischen Wirklichkeit zu fassen – ähnlich wie im Theater. Dieses ‚ähnlich' besteht, ganz einfach ausgedrückt, in der Tatsache, dass jedes Zeremoniell, jede Liturgie der Ebene der zufälligen, inartikulierten Realität enthoben ist wie das Theater. Ist diese Überlegung stichhaltig, so sind Hofzeremoniell und Theater nicht nur einander ähnlich, sie sind auch miteinander wesenhaft verwandt. Der

20 Deren erste in Wien laut Franz Hadamovsky (*Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien/München 1988, 135) 1625 belegt ist. Vgl. Herbert Seifert, Die *Comoedie* der *Hof-Musici* 1625. Die erste Oper in Wien? in: *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993) 77–88.

21 Die Aufführung von Urbano Giorgis *Il Sidonio* 1633 ist die erste Oper in Wien, von der ein Textbuch erhalten ist (Hadamovsky, *Wien*, wie Anm. 20, 136).

> Mensch, als König verwandelt sich durch seine *Rolle,* ähnlich der Verwandlung, der sich der Schauspieler im Theater unterwirft. Und gebunden durch die Rolle – Wort und Gebärde –, die ihnen aufgetragen ist, sind sie wohl beide auch.“[22]

Die Vereinigung von politisch-philosophischen Themen im Libretto, affektiver Ausdrucksmittel in der Musik, visueller Unterhaltung beim Ballett, dekorativem Glanz in der Bühnenausstattung und devoter Panegyrik in symbolträchtigen Schluss-Szenen machen die Hofoper natürlich zum überzeugendsten Ausdrucksmittel dieser weit über das eigentliche Fest hinausgehenden Repräsentationsabsicht. Vor allem die Regierung Kaiser Leopolds I. (1657–1705) zeichnet sich als eine der glänzendsten Epochen in der Geschichte eines derart gestalteten Hoftheaters und einer solchen literarischen Kultur aus; die Librettisten und Komponisten, die Sänger und Tänzer, die Dirigenten, Regisseure, Choreographen sind dabei fast durchwegs Italiener. In dem halben Jahrhundert der Regierungszeit Leopolds I. und seines Nachfolgers Joseph I. kommt es zu mehr als 200 Aufführungen allein im Bereich des Musiktheaters, davon mehr als die Hälfte große dreiaktige Festopern.[23]

Als eine der gelungensten Umsetzungen dieses Kulturprogramms kann wohl die 1674 Kaiser Leopold I. gewidmete und zum Geburtstag seiner Stiefmutter Kaiserin Eleonora aufgeführte *Festa musicale La Nascita di Minerva* von Nicolò Minato gelten: Darin wird als Gegengewicht zu Mars, der die vier allegorischen Figuren La Bellezza, Il Piacere, L'Intelletto und La Virtù bedroht, von den übrigen Göttern Minerva als deren Beschützerin in die Welt gesetzt. Der Hof feiert sich damit als die zeitgemäße Verwirklichung der antiken Götterversammlung auf dem Olymp und übernimmt deren Aufgaben als Kulturbringer und -beschützer.

Ein wichtiges Auswahlkriterium für die Stoffe dieser Texte stellt natürlich die Übertragbarkeit der allegorischen Inhalte auf die zeitgenössische Situation bei Hof und den Anlass des Stückes dar. Eines der gelungensten Beispiele dafür ist sicher das *Drama musicale Il fuoco eterno custodito delle Vestali,* worin dieses von den Vestalinnen gehütete Feuer mit dem Haus Österreich gleichzusetzen wäre, das Claudia (= Kaiserin

---

22 Michael de Ferdinandy, Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V., in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965) 306–320, hier 306. Vgl. auch Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft, dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Josef I. und Karl VI.* Wien: phil. Diss. 1978.

23 Vgl. Nora Hiltl, *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung von Minato und Draghi*. Wien: phil. Diss. 1974; Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 35) Tutzing 1985; Alfred Noe, Le livret de l'opéra de la cour de Vienne dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle, in: Danielle Buschinger (Hg.), *Quatre siècles de livret d'opéra*. Amiens 2004, 159–169.

Claudia Felicitas) dadurch wieder entfacht, dass sie das Schiff mit dem steinernen Symbol der Madre Idea *(= Successione di Leopoldo bzw. l'Austriaca Discendenza)* mit ihrem Gürtel an Land zieht. Eben weil sich die hier herbeigesehnte Lösung der fundamentalen Frage der Nachfolge für Leopold I. mit Claudia Felicitas nicht verwirklicht hat, wird Minato in *La Monarchia latina trionfante* anlässlich der Geburt von Joseph I. 1678 nochmals Gelegenheit zu einer großen Festoper haben.

Zu dem Zeitpunkt, als Pietro Metastasio nach Wien kommt, also 1730 (im Jahr zuvor war seine Berufung durch Karl VI. erfolgt), ist der Höhepunkt dieser Tradition längst überschritten, aber ihr Formalismus wird über die nächsten Jahrzehnte hinaus nicht überwunden werden. Das Italienische bleibt als bewährte Sprache einer derartigen Hofkultur in Wien mit ihrer spezifischen Enkomiastik verpflichtend, auch wenn die politischen Bezüge zu Italien sich wandeln, und trotz des zunehmenden Modellcharakters der französischen Dramatik und den daraus resultierenden Entwicklungen in den Gattungen des europäischen Sprech- und Musiktheaters, die immer mehr eine vernunftorientierte Psychologie der Figuren in den Vordergrund stellen.

Die Anlässe der musiktheatralischen Texte zu offiziellen Feierlichkeiten und persönlichen Festtagen bleiben in den Libretti vor 1740 unverändert, die Routine der zu erzeugenden Stimmung wärmt wohlig die Gemüter, und die klassische Mythologie garantiert einen universalen Anspruch der Themenstellung. Mit schöner Regelmäßigkeit wiederholen sich die allegorischen Bezüge zu *Constantia et fortitudo* von Karl VI., der in unerschütterlichem Widerspruch zur Realität beharrlich als *invitto* gefeiert wird. Immer wieder tritt die Herrschertugend der Gerechtigkeit auf, wie 1739 in *Astrea placata*, wo ein strenger Rigore und eine gütige Clemenza vor Giove über das Schicksal der strafwürdigen Menschheit diskutieren. Die glückliche Lösung des Konflikts manifestiert sich in der Person von Kaiserin Elisabeth, in deren Person Astrea nun wieder auf die Erde zurückgekehrt ist:

L'augusta Elisa al trono
Dall'astro suo discenda
E luminosa renda
Questa novella età. (II, 291)[24]

Die Gestirne der *Austria felix* beglücken auch in der *Licenza* zu *Ciro riconosciuto* (1736) die Welt mit ihrem wohltätigen Licht:

24 Es wird zitiert aus Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, 5 vol., a cura di Bruno Brunelli. Milano 1943–1954.

Astro felice, ah! splendi
Sempre benigno a noi:
Rendan gl'influssi tuoi
Lieta la terra e il mar. (I, 864)

In der 1738 zum Namenstag von Maria Theresia aufgeführten *Azione teatrale La pace fra la virtù e la bellezza* streiten Marte, Apollo, Pallade und Venere über die Bedeutung von Tatkraft und Kunst bzw. Wissenschaft und Liebe. Diese Debatte stellt sich als völlig überflüssig heraus, da ja die Erzherzogin ohnehin alle diese Qualitäten besitzt. Ebenso trägt später die Kaiserin in den Kantaten *Pel nome glorioso di Maria Teresa imperatrice regina* und *Pel giorno natalizio di Maria Teresa imperatrice regina* den Lorbeer der Künste und der militärischen Siege, welche die Siegesgöttin selbst in Eifersucht versetzen.

Typische Ausdrucksmittel der Rhetorik von Metastasio sind die Bescheidenheitsfloskel und die Geste der erzwungenen Verlegenheit, womit der Herrscher gebeten wird, das Lob gütig über sich ergehen zu lassen.[25] So bittet der Hofdichter am Beginn der *Licenza* von *Temistocle* (1736) um Verzeihung:

Signor, non mi difendo: è ver, son reo,
E d'error senza frutto. (I, 919)

Oder er verneigt sich vor Kaiserin Elisabeth am Beginn der *Licenza* von *L'Olimpiade* (1733):

Ah! no, l'augusto sguardo
Non rivolgere altrove, eccelsa Elisa.
Ubbidirò. (I, 632)

Metastasio bringt aus klassizistischer Überzeugung kaum neue Stoffe, sondern multipliziert Bekanntes, um aus dessen Bezugsreichtum ein moralisches Exempel im philosophischen Sinne der Aufklärung herauszuarbeiten. Aus diesem Grund konzentriert sich seine Metaphorik auf das Licht der Wahrheit, dessen Verbreiter seine Texte sein sollen. Wie es programmatisch in *La passione di Gesù Cristo* (1730) heißt:

25 Am Beginn der Licenza von *Adriano in Siria*: „Cesare non turbarti". (Metastasio, *Opere*, wie Anm. 24, vol. 1, 573).

Se la pupilla inferma
Non può fissarsi al sole,
Colpa del sol non è.
Colpa è di chi non vede,
Ma crede in ogni oggetto
Quell'ombra, quel difetto,
Che non conosce in sé. (II, 560)

Dieses Licht der Erkenntnis verkörpert sich auch im Herrscher, über den z. B. in der *Licenza* von *Demofoonte* (1733) gesagt wird:

Luce l'antica età
Chiara così non ha,
Che, alla tua luce accanto,
Ombra non sia. (I, 691)

Daher wird in so vielen Libretti Metastasios nicht nur die philosophische Aussage langsam der Erkenntnis des Publikums erschlossen, sondern ebenso werden die Figuren oft in ihrer Abstammung oder ihrer wahren Position von ihnen selbst und von den Zuschauern schrittweise wieder erkannt, wie sich das schon im Titel manifestiert: *Giuseppe riconosciuto* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736) und *La Semiramide riconosciuta* (1743 bzw. 1748). In Anlehnung an die platonische Philosophie ist Dichtung daher nicht Nachahmung der Wirklichkeit, sondern deren Spiegelung; die dichterischen Werke strahlen jene Wahrheit aus, deren volles Licht für gewöhnliche Sterbliche zu stark sein kann und fungieren damit als eine Art ästhetischer „Lampenschirm der Erkenntnis". Wie es in der *Licenza* von *Zenobia* 1740 über Kaiserin Elisabeth heißt:

Qual de' tuoi pregi, Elisa,
Saria la luce intera,
Se giunge ancor divisa
Ad abbagliar così! (I, 970)

Metastasio versteht die mythologische Tradition im Bedarfsfall auch leicht zu korrigieren, wie das Beispiel der *Azione teatrale Il Palladio conservato* (1735) illustriert: in dem darin geschilderten Traum der Vestalin Albina bedroht – entgegen jeder Überlieferung aus der Antike[26] – ein Blitz den Lorbeerstrauch, unter dem sie Schutz sucht.

26 Plinius, *Naturalis Historia* XV, 134f.

Ein als „augel di Giove" bezeichneter Adler, das Wappenemblem des Kaisers, rettet sie und den Strauch, d. h. die Religion und die Poesie.[27]

Dass sich Metastasio dieser seiner Rolle als Vermittler von lehrreichen und unterhaltsamen Geschichten durchaus bewusst war, zeigt sein autobiographisches Sonett von 1733, worin er über die eigene Tätigkeit mit einer gewissen ironischen Distanz sagt:

> Sogni, e favole io fingo; e pure in carte
> Mentre favole, e sogni orno, e disegno,
> In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
> Che del mal che inventai piango, e mi sdegno. (II, 939)

Die im Titel gestellte Frage, ob mit dem Regierungsantritt von Maria Theresia das Ende der Ära der Hofpoeten einsetzt, ist aus meiner Sicht eindeutig mit Ja in Bezug auf die Produktion neuer Werke und mit einer gewissen Verzögerung in Bezug auf die Folgeaufführungen älterer Werke zu beantworten. Nur mehr vereinzelt wird z. B. in den Libretti auf die traditionelle Form der Fürstenverehrung in der *Licenza* zurückgegriffen (*Ipermestra*, 1744; *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, 1771), immer häufiger klingen die Schauspiele ohne diese Abschiedsgeste aus (*Il re pastore*, 1751; *L'eroe cinese*, 1752; *Nitteti*, 1756; *Il trionfo di Clelia*, 1762; *Romolo ed Ersilia*, 1765). Einzelne Huldigungen werden gestrichen (z. B. in *Demetrio* 1744, zum Namenstag von Maria Theresia), und manche Passagen aus früheren Werken bekommen an Stelle einer gestrichenen *Licenza* eine neue Dimension der Bedeutung, wenn es z. B. im Schlusschor von *Semiramide* (1729) und *La Semiramide riconosciuta* (Graz 1743 bzw. Wien 1748) heißt:

> Donna illustre, il Ciel destina
> A te Regni, Imperi a te.
> Viva lieta, e sia Regina
> Chi fin or fu nostro Re. (I, 304)

Ich halte es allerdings für eine literarhistorische Legende, dass Metastasio zu Kaiser Karl VI. eine außergewöhnliche persönliche Beziehung gehabt haben soll. Aus dem Inhalt der Werke und der Art, wie die damaligen künstlerischen Produktionen hervor-

27 Die Bekanntheit und Beliebtheit dieses Motivs des Adlers über dem unverwelkbaren Lorbeerbaum illustriert ein Fresko aus dem Mausoleum Kaiser Ferdinands II. in Graz; vgl. Horst Schweigert, *Graz* (Dehio – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs) Wien 1979, 26.

gebracht wurden, scheint mir ein tiefes ästhetisches Einverständnis und intellektuelles Zusammenwirken zwischen Herrscher und Künstlern eher für die Epoche von Leopold I. zu gelten. Die ungewöhnliche Position Metastasios besteht meines Erachtens darin, dass er ab 1740 zu einem Denkmal der eigenen Funktion wird und mit seiner Gestalt an die glorreichen Zeiten der Hofoper erinnert. Die Weiterführung der formalen Selbstinszenierung mutet an wie die nostalgischen Ritterumzüge und Turniere des 16. Jahrhunderts, in welchen die militärische Bedeutungslosigkeit der Gattung mit umso prächtigeren Rüstungen gefeiert wird, die man sich in Mailand schneidern lässt – der teuersten Herrenmode aller Zeiten. Metastastios Genie besteht neben den stilistischen Qualitäten seiner Texte eben darin, seinem Publikum einen ironischen Blick auf die mythologischen Gestalten zu gestatten, ja die Figuren selbst in durchaus rationaler Art über ihre Instrumentalisierung als Träger von moralischen Werten reflektieren zu lassen. Mit seiner klassischen Ausdrucksform gelingt ihm die Loslösung von affektorientiertem Spektakel und damit auch eine vom eigentlichen Anlass zunehmend unabhängige Ausarbeitung des jeweiligen Themas, die offenbar jeden ambitionierten Komponisten reizt. Die klassische Mythologie verliert damit auch ihren Wert als Projektionsfläche von ethischen Debatten und wird zu einem unterhaltsamen Kuriositätenkabinett mit seinen dekorativen Figuren für jeden Leidenschaftstyp und jede Konfliktsituation, die es sprachlich und musikalisch auszugestalten gilt.

Außerdem verliert Italien im 18. Jahrhundert seine beherrschende Position als kultureller Einflussträger. Der von Franz Hadamowsky erstellte Spielplan des Barocktheaters am Wiener Hof 1625–1740 führt beinahe ausschließlich italienische Libretti vorwiegend aus den Genres Musikdrama, Faschingsoper und Passionsfeier an, während der von Harald Kunz für die Zeit 1740–1765 ermittelte Wiener Theaterspielplan den Geschmackswandel deutlich widerspiegelt[28]: Komödien französischer oder italienischer Provenienz und Buffo-Opern eröffnen neue Horizonte, auf welchen Namen wie Carlo Goldoni auftauchen. Die folgende Generation der italienischen Dichter im Dienst und im Umfeld des Wiener Hofes, wie Ranieri de' Calzabigi, Marco Coltellini, Lorenzo da Ponte oder Giambattista Casti erfüllt ihre Aufgabe mit deutlich anderen Mitteln.

Der Übergang vollzieht sich allerdings sehr langsam, mit einer sehr deutlichen konservativen Haltung an den Bühnen außerhalb Wiens, und erlaubt Metastasio noch eine lange Präsenz der Wiederaufnahmen nach Abschluss seiner produktiven Phase. Das zeigt sich in der nachfolgenden Liste der in Österreich gedruckten Libretti

28 Franz Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)* (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1952/53) Wien 1955; Harald Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*. Wien: phil. Diss. 1954.

in italienischer Sprache, welche ja immer in Zusammenhang mit einer Aufführung publiziert werden und damit die Verbreitung der einzelnen Stücke ebenso widerspiegeln wie die oft nur unvollständigen Spielpläne.

Anhang

Liste der in den Gebieten der österreichischen Monarchie gedruckten italienischen Libretti 1735–55[29]

1735:

Braccioli, Grazio: *Orlando furioso. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi e Domenico Sarro.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1735.

Frugoni, Carlo Innocenzo: *Medea riconosciuta*. [Musica di Leonardo Vinci.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1735.

Manzoni, Francesca: *La Debbora. Oratorio per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1735.

Metastasio, Pietro: *Gioas, re di Giuda. Azione sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1735.

Metastasio, Pietro: *Le grazie vendicate. Componimento drammatico*. Vienna 1735.

Metastasio, Pietro: *Issipile. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1735.

Morselli, Adriano: *Tullio Ostilio. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi e Domenico Sarro.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1735.

Pagani Cesa, Giovanni Carlo: *Nel perdono la vendetta. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Porta.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1735.

Pariati, Pietro: *Il Sacrifizio in Aulide. Festa teatrale per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1735.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Il figliuol prodigo. Azione sacra per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1735.

Stampa, Claudio Nicola: *Venere placata. Drama per musica*. [Musica di Giuseppe Nicola Alberti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Giac. Massimil. Swoboda 1735.

Zeno, Apostolo: *Gesu presentato nel tempio. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1735.

Zeno, Apostolo: *Il Teuzzone*. Testo italiano e tedesco a fronte. [Musica di Antonio Vivaldi?] Vienna: G. P. v. Ghelen 1735.

L'Armida placata. Azione teatrale per musica. [Musica di Georg Christoph Wagenseil.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1735.

---

29 Vgl. Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 1: *Von den Anfängen bis 1797*. Wien/Köln/Weimar 2011, 619–637.

La pastorella regnante. Azione musicale drammatica. [Musica di Giuseppe Antonio Paganelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1735.

1736:

Gigli, Girolamo: *La fede ne' tradimenti. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1736.

Lucchini, Antonio Maria: *Il martirio della madre de' Macabei. Azione sacra per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1736.

Lucchini, Antonio Maria: *Sant'Elena al calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1736.

Metastasio, Pietro: *Achille in Sciro. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.

Metastasio, Pietro: *Ciro riconosciuto. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.

Metastasio, Pietro: *Il Temistocle. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.

Metastasio, Pietro: *La passione di Gesu Cristo, componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1736.

Metastasio, Pietro: *Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Bruna: Giacomo Massimil. Swoboda 1736.

Neri, Giovanni Battista: *Gioseffo che interpreta i sogni. Oratorio.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1736.

Paglia, Francesco Maria (?): *I Rivali generosi.* [Musica di Filippo Maria Collinelli.] Testo italiano e tedesco. Vienna: v. Ghelen 1736.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Il giusto afflitto nella persona di Giobbe. Azione sacra per musica.* [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1736.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Diana vendicata. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1736.

Salvi, Antonio: *Ipermestra. Drama per musica.* Graz: eredi Widmanstadj 1736.

Silvani, Francesco: *Armida abbandonata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1736.

Silvani, Francesco: *La Fede tradita e vendicata. Drama per musica*. [Musica di Carlo Francesco Gasparini.] Graz: eredi Widmanstadj 1736.

Silvani, Francesco: *Il Filosofo di Campagna. Dramma Giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Maria Buini.] Vienna: van Ghelen 1736.

L'amor può tutto. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.

Elena sacrificata. Testo italiano e tedesco. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.

I falsi Sospetti. Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1736.

La speranza assicurata. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna 1736.

Traiano. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna 1736.

Il vecchio pazzo in amore. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1736.

Il vero amore. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.

1737:

Lucchini, Antonio Maria: *Farnace.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.

Lucchini, Antonio Maria: *Farnace re di Ponto. Drama per musica.* [Musica di Antonio Vivaldi?] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Manzoni, Francesca: *La madre de' Macabei. Azione sacra per musica.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: van Ghelen 1737.

Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Bruna: Barbara Swoboda 1737.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al Calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1737.

Metastasio, Pietro: *Zenobia.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.

Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica.* [Musica di Francesco Antonio Pistocchi e J. J. Hoffer.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.

Morselli, Adriano: *Tullio Ostilio. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Pariati, Pietro: *Il giorno felice.* [Musica di Antonio Vivaldi?] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.

Potrucci, Andrea: *Il Gedeone. Azione sacra per musica.* [Musica di Nicola Antonio Porpora.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1737.

Salvi, Antonio: *L'Arsace. Drama per musica.* [Musica di Geminiano Giacomelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Salvi, Antonio: *Teodorico. Dramma per musica.* [Musica di Matteo Lucchini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Maria Barbara Swoboda 1737.

Silvani, Francesco: *La fede tradita e vendicata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Klagenfurt: Frederico Kleinmayr 1737.

Silvani, Francesco: *Tigrane. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1737.

Zeno, Apostolo: *Cajo Fabricio. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Salisburgo: eredi di Giovanni Giuseppe Mayr 1737.

Zeno, Apostolo: *Ezechia. Azione sacra per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.

Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio dittatore. Drama per musica.* [Musica di Ignaz Holzbauer.] Bruna: Maria Barbara Swoboda 1737.

Zeno, Apostolo: *Venceslao. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Alessandro in Sidone. Tragicommedia per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Sesostri re di Egitto. Drama per musica.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1737.

L'Alfier fanfarone. Intermedio musicale. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

La caduta di Bajazetto imperatore de' Turchi. Drama per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

Pericca e Varrone. Intermezzi musicali. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1737.

La Vendetta vinta dall'Amore. Drama per musica. Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1737.

1738:

Belmuro, Andrea: *La contadina. Intermezzi musicali.* [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Fozio, Francesco: *Ester. Istoria sacra.* [Musica di Carlo Arrigoni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.

Lalli, Domenico oder Silvani, Francesco: *Candace. Dramma per musica.* [Musica di Giovanni Battista Lampugnani.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.

Manzoni, Francesca: *Il sacrificio d'Abramo. Azione sacra per musica.* [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: van Ghelen 1738.

Metastasio, Pietro: *L'Alessandro nell'Indie. Drama per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Metastasio, Pietro: *Demofoonte. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Mitscha.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.

Metastasio, Pietro: *La pace fra la virtù e la bellezza. Festa di camera per musica.* [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna 1738.

Metastasio, Pietro: *Il Parnaso accusato e difeso. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna 1738.

Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Malipiero, Tommaso: *L'innocenza riconosciuta. Drama per musica.* Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Gesu Cristo. Componimento sacro per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: van Ghelen 1738.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Il giusto afflitto nella persona di Giobbe. Azione sacra.* [Musica di Girolamo Pera.] Bruna: Maria Barbara Swoboda 1738.

Silvani, Francesco: *Candace.* [Musica di Giovanni Battista Lampugnani.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.

Silvani, Francesco: *La Fede tradita e vendicata. Drama per musica.* Praga: Johann Norbert Fitzky 1738.

Silvani, Francesco: *La verità nell'inganno. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Zeno, Apostolo: *Girita. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1738.

Zeno, Apostolo: *Griselda.* Testo italiano e tedesco a fronte. Klagenfurt: Joh. Frid. Kleinmayr 1738.

Zeno, Apostolo: *Nabot. Azione sacra per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1738.

Zeno, Apostolo: *Sirita. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.

Angelica e Medoro. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.

Ester. Azione sacra per musica. [Musica di Carlo Arrigoni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.

Il giudizio di Paride. Serenata. [Musica di Domenico Sarri.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.

L'innocenza difesa nell'inganno. Drama per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Melissa. Intermezzi musicali. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

La Messamiride riconosciuta. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.

Pedronco pittore, Gelsomina sua moglie e un giovane francese. Intermezzi musicali. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

Le Rivali Placate. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.

Lo Specchio della Costanza. Operetta nuova. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.

La Vendetta vinta dall'Amore. Drama per musica. Graz: eredi Widmanstadj 1738.

1739:

Del Fantasia, Filippo Neri: *Costantino riconosciuto. Drama per musica.* [Musica di Antonio Costantini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Maria Barbara Swoboda 1739.

Federico, Gennaro Antonio: *Rosaura. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali.* [Musica di G. B. Pergolesi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz 1739.

Lapis, Santo: *L'Egidio. Rappresentazione morale per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1739.

Lucchini, Antonio Maria: *L'Inganno tradito dall'Amore. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica.* Klagenfurt: Kleinmayr 1739.

Metastasio, Pietro: *Artaserse.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Ciro riconosciuto. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Metastasio, Pietro: *Demofoonte. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Metastasio, Pietro: *Isacco. Figura del redentore. Azione sacra per musica.* [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: van Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Il Parnaso accusato e difeso. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro v. Ghelen 1739.

Pariati, Pietro: *Anfitrione. Tragicommedia per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1739.

Salvi, Antonio: *Adelaide. Drama per musica.* [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Salvi, Antonio: *Arsace.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1739.

Salvi, Antonio: *La Ginevra. Drama per musica.* [Musica di Santo Lapis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1739.

Stampiglia, Silvio: *Rosmira. Drama per musica.* [Musica di Johann Adolph Hasse o G. F. Händel.] Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio Dittatore. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Amor medico ossia il Don Chisciotte. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1739.

L'amore figlio del merito. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

Il Baiazet. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1739.

Il Don Chisciotto. Intermezzi musicali. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Drusilla e poi Grillone. Intermezzi musicali. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

Li figliuoli rivali del padre. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

La Maria lebbrosa. Azione sacra cantata. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. van Ghelen 1739.

Il matrimonio per forza. Intermezzi musicali. Graz: eredi Widmanstadj 1739.

1740:

Corradi, Giulio Cesare: *Alvilda*. Klagenfurt: Kleinmayr 1740.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.

Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Azione sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1740.

Metastasio, Pietro: *Il Catone in Utica. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1740.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1740.

Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Azione sacra per musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.

Metastasio, Pietro: *Siface*. Klagenfurt: Kleinmayr 1740.

Metastasio, Pietro: *Zenobia. Dramma per Musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1740.

Morselli, Adriano: *I tre Difensori della patria. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Galeazzi?] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.

Pariati, Pietro: *Pimpinone e Vespetta. Intermezzi musicali*. [Musica di Tommaso Albinoni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Arminio. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse?] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.

Pasquini, Giovanni Claudio: *I lamenti d'Orfeo. Cantata*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna 1740.

Pasquini, Giovanni Claudio: *San Paolo in Atene. Azione sacra per musica*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1740.

Perrucci, Andrea: *Gedeone Condottore del Popolo di Dio. Oratorio*. [Musica di Nicola Porpora.] Praga: Compagnia di Giesù 1740.

Salvi, Antonio: *Arminio. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.

Silvani, Francesco: *Amor, odio, e pentimento. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1740.

Silvani, Francesco: *L'Innocenza diffesa. Dramma per musica.* [Musica di Fortunato Chelleri?] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1740.

Stampiglia, Silvio: *Rosmira. Drama per musica.* [Musica di Johann Adolph Hasse.] Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.

Vanneschi, Francesco: *Alessandro in Persia. Drama per musica.* [Musica di Pietro Domenico Paradies.] Graz: eredi Widmanstadj 1740.

Zeno, Apostolo: *Il Batista. Azione sacra per musica.* [Musica di Antonino Caldara.] Vienna: van Ghelen 1740.

Zeno, Apostolo: *Lucio Vero. Dramma per musica.* Klagenfurt: Kleinmayr 1740.

Don Chisciotte credendosi all'Inferno. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.

Il trionfo della Santa Croce. Oratorio. [Musica di Giacomo Cesare Predieri.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr 1740 [?].

1741:

Capponi, Luca: *La nascita di Gesù Redentore.* Praga: Johann Norbert Fitzky 1741.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Presburgo: eredi Royeriani 1741.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Opera musicale.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1741.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz 1741.

Pasqualino, Benedetto: *Antigona. Opera musicale*. [Musica di Giuseppe Maria Orlandini?] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1741.

1742:

Goldoni, Carlo: *Oronte re de' Sciti. Dramma per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Graz: eredi Widmanstadj 1742.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per Musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1742.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per Musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Lubiana: Adam Friedrich Reichardt 1742.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica.* Lubiana: Adam Friedrich Reichardt 1742.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.

Metastasio, Pietro: *Il Temistocle. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Ignaz Holzbauer.] Vienna: van Ghelen 1742.

Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Opera burlesca.* [Musica di Francesco Antonio Pistocchi e J. J. Hoffer.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.

Stampa, Claudio Nicola: *Sirbace. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Graz: eredi Widmanstadj 1742.

Zeno, Apostolo: *Ambleto. Dramma per musica.* [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.

Zeno, Apostolo: *L'oracolo in Messenia, overo La Merope. Opera in musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Vienna: van Ghelen 1742.

La Fedeltà sin alla Morte. Dramma per Musica. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1742.

Tarconte. Dramma per musica. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.

1743:

Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Franz Hilverding.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.

Metastasio, Pietro: *L'asilo d'amore. Festa teatrale per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco. Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco. Praga: Johann Norbert Fitzky 1743 [?].

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1743.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.

Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco. Linz: Johann Michael Feichtinger 1743.

Zeno, Apostolo: *Cajo Fabricio. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Graz: eredi Widmanstadj 1743.

1744:

Florio, Daniele: *Per le nozze della serenissima arciduchessa Marianna d'Austria, Infanta di Spagna. Canti due.* Vienna: Leopoldo G. Kaliwoda 1744.

Locatelli, Giovanni Battista: *Il matrimonio sconcertato dalla forza di Bacco. Intermezzo nuovo in musica*. [Musica di Filippo Finazzi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.

Lucchini, Antonio Maria: *Farnace. Dramma per musica*. Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.

Metastasio, Pietro: *Antigono. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1744.

Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica*. [Musica di Geminiano Giacomelli.] Vienna: Gio. P. van Ghelen 1744.

Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per Musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1744.

Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Dramma per musica.* [Musica di Johann Adolph Hasse e Luca Antonio Predieri.] Vienna: G. P. v. Ghelen. 1744.

Metastasio, Pietro: *Siface. Dramma per musica.* Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.

Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica.* [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.

Pariati, Pietro: *Archelao, Re di Cappadocia. Tragicommedia per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti, con l'arie per li balli di Nicola Matteis.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.

Salvi, Antonio: *Adelaide. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.

Salvi, Antonio: *Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Intermezzi musicali.* [Musica di Giuseppe Maria Orlandini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1744.

1745:

Barlocci, Giovanni Gualberto: *La finta cameriera. Opera bernesca per musica.* [Musica di Gaetano Latilla.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1745.

Giusti, Alvise: *Argenide. Drama per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Graz: eredi Widmanstadj 1745.

Palomba, Antonio: *Il giramondo. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Leonardo Leo.] Innsbruck: M. Wagner [1745?].

Fiammetta. Opera bernesca. Graz: eredi Widmanstadj 1745.

La generosità trionfante. Dramma per musica. Vienna: G. P. v. Ghelen 1745.

Il trono vendicato. Dramma per musica. Vienna: G. P. v. Ghelen 1745.

1746:

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali.* [Musica di Giovanni Battista Pergolesi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica.* Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica.* [Musica di Andrea Bernasconi.] Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Semiramide. Dramma per musica.* Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Graz: eredi Widmanstadj 1746.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica.* [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.

Salvi, Antonio: *Ariodante. Dramma per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil ?] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1746.

Salvi, Antonio: *L'Arsace. Dramma per musica.* Vienna: van Ghelen 1746.

Silvani, Francesco: *La finta schiava. Drama per musica.* [Musica di L. Vinci, G. B. Lampugnani e C. W. Gluck.] Graz: eredi Widmanstadj 1746.

Silvani, Francesco: *La Finta Schiava. Drama per musica.* [Musica di L. Vinci, G. B. Lampugnani e C. W. Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.

Zeno, Apostolo: *Il Gianguir. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1746.

L'Aralinda. Dramma per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1746.

Argenide. Drama per musica. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.

Il Pittore. Intermezzi musicali. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1746.

1747:

Buini, Giuseppe Maria: *La Zannina maga per amore. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Maria Buini.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1747.

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzo in musica.* [Musica di G. B. Pergolesi.] Praga: Georg Labaun 1747.

Mariani, Tommaso: *Il tracollo. Intermezzo per musica.* [Musica di G. B. Pergolesi.] Vienna: Giov. Giac. Jahn 1747.

Metastasio, Pietro: *L'impresario dell'Isole Canarie. Intermezzo per musica.* [Musica di Leonardo Leo.] Vienna 1747.

Metastasio, Pietro / Querzoli Laschi, Anna / Laschi, Filippo: *L'impresario dell'Isole Canarie. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Opera pantomima de' Piccoli Hollandesi sopra la Piazza de' Cappuccini.* Vienna 1747.

Roccaforte, Gaetano: *Tito Manlio. Dramma per musica.* Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1747.

Salvi, Antonio: *Arminio. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1747.

Vanstryp, Filippo: *Componimento sagro a 4 voci da cantarsi in corte nel giorno dell'elezione all'arcivescorato e principato di Giacobbe Ernesto Arcivescoro e principe de Salisburgo.* [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Mayr 1747.

L'amante ingannatore. Intermezzo per musica. Praga: Georg Labaum 1747.

Componimento Sagro da cantarsi in corte. Festeggiando il […] *giorno del nome di* […] *Monsignor Giacomo Ernesto Archivescovo e Principe di Salisburgo*. Salisburgo: eredi Mayr 1747.

La costanza supera tutto. Dramma per musica. [Musica di J. A. Hasse e I. Holzbauer.] Vienna 1747.

Emira. Opera bernesca in musica. [Musica di Leonardo Leo.] Testo italiano e tedesco. Graz: eredi Widmanstadj 1747.

La moglie all'usanza il marito alla moda. Intermezzo per musica. Praga: Georg Labaun 1747.

Il tutore e la pupilla. Intermezzo per musica. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna 1747.

La vedova ingegnosa o Il medico ignorante. Intermezzo per musica. Praga: J. J. Gerzabeck 1747.

1748:

Barlocci, Giovanni Gualberto: *La commedia in commedia. Dramma giocoso per musica.* Vienna: Giov. Pietro v. Ghelen 1748.

Buini, Giuseppe Maria: *Il protettore alla moda. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: G. P. van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica. Testo italiano e tedesco a fronte.* Praga: Ignaz Pruscha 1748.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck. Vienna: van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *Il Siroe. Dramma per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: Giov. Pietro v. Ghelen 1748.

Palomba, Antonio: *Orazio. Dramma giocoso per musica.* Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Leucippo. Favola pastorale per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Piovene, Agostino: *Bajazet. Dramma per musica.* Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Roccaforte, Gaetano: *Alcibiade. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Carcani.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Saddumene, Bernardo: *La Fantesca. Intermezzi musicali.* [Musica di Johann Adolph Hasse.] Vienna: van Ghelen 1748.

Zanetti, Antonio Maria: *Li birbi. Intermezzo.* [Musica di Michele Fini.] Praga: Georg Labaun 1748.

Il barcarolo. Intermezzi per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

La fata meravigliosa. Dramma giocoso per musica. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Il filosofo, chimico, poeta. Drama giocoso per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

La finta pazzia di Diana. Pastorale giocosa per musica. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1748.

Il finto pazzo. Intermezzo per musica. Praga: G. Labaun 1748.

La nobiltà immaginaria. Dramma giocoso per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Il vedovo. Intermezzi per musica. [Musica di Francesco Feo.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1748.

1749:

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1749.

Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica.* Praga: Ignaz Pruscha 1749.

Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica.* [Musica di Geminiano Giacomelli.] Vienna: G. P. v. 1749.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata.* [Musica di Niccolò Jommelli.] Vienna 1749.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Andrea Bernasconi e Ignaz Holzbauer.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1749.

Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Oratorio.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1749.

Zeno, Apostolo: *Merope. Dramma per musica.* [Musica di Niccolò Jommelli.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1749.

1750:

Belmuro, Andrea: *Il Tabarano. Intermezzo per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1750.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *La Zenobia. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: J. J. Gerzabeck 1750.

Pariati, Pietro: *Gesù Cristo negato da Pietro. Oratorio.* [Musica di Johann Josef Fux.] Praga: Compagnia di Gesù 1750.

Salvi, Antonio: *Il Giocatore. Intermezzo per musica.* [Musica di Johann Adolph Hasse.] Vienna: van Ghelen 1750 [?].

Tagliazucchi, Giampietro: *Euridice. Favola pastorale per musica*. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1750.

Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per musica*. [Musica di David Perez.] Vienna: van Ghelen 1750.

Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio dittatore. Drama per musica*. [Musica di Francesco Zoppis e di altri autori.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1749.

Zeno, Apostolo: *Venceslao. Drama per musica*. [Musica di Georg Christoph Wagenseil.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1750.

Andromeda liberata. Dramma per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1750.

Il Baron Gonfianuvoli. Dramma comico-giocoso. [Musica di Giuseppe Avossa.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Prambsteidl 1750.

1751:

Metastasio, Pietro: *Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1751.

Metastasio, Pietro: *Il re pastore. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1751.

Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Gesù Cristo Salvatore nostro. Componimento sacro.* Praga: Università 1751.

1752:

Metastasio, Pietro: *L'eroe Cinese. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1752.

Metastasio, Pietro: *Issipile. Drama per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

Metastasio, Pietro: *Il re pastore. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Leucippo. Pastorale per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

Pasquini, Giovanni Claudio: *La sepoltura di Gesù Cristo Salvatore nostro. Componimento sacro per musica.* Praga: Università 1752.

Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per Musica.* [Musica di Davide Perez.] Vienna: van Ghelen 1752.

Il filosofo convinto in amore. Intermezzo per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

1753:

Bussani, Giacomo Francesco: *Cesare in Egitto. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1753.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica.* [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1753.

Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica.* [Musica di Andrea Adolfati.] Vienna 1753.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Drama per musica.* [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1753.

Metastasio, Pietro: *Siface. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Zeno, Apostolo: *Il Vologeso. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Zoppis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Amor mascherato. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Antigona. Dramma per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

La cacciatrice. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Prucha 1753.

Il Dario. Dramma per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Li due semplici innamorati. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Lagrime di pentimento, tenerezza e compatimento. Dialogo tragico-sacro. [Musica di Giovanni Battista Sammartini.] Praga: Stamperia dell'Università 1753.

1754:

Goldoni, Carlo: *La calamità de' cuori. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Goldoni, Carlo: *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Mariani, Tommaso: *La vedova ingegnosa. Intermezzo per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1754.

Metastasio, Pietro: *Le Cinesi. Componimento drammatico.* [Musica di Cristoph W. Gluck.] Vienna: van Ghelen 1754.

Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Duni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1754.

Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica.* [Musica di Francesco Zoppis.] Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Metastasio, Pietro: *Il vero omaggio. Componimento drammatico per musica.* Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1754.

Pallavicini, Stefano Benedetto: *I pellegrini al sepolcro di Nostro Redemptore.* [Musica di Johann Adolf Hasse.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Maria Eva Schilg 1754.

Salvi, Antonio: *L'Arminio. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1754.

Silvani, Francesco: *L'Ernelinda. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1754.

Silvani, Francesco: *Il Tigrane. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Vanstryp, Filippo: *Composizzione sagra a 4 voci da cantarsi in corte solennizando il giorno di nascita di Sigismondo Cristoforo Arcivescovo e prencipe di Salisburgo.* [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Mayr 1754.

Zeno, Apostolo: *Il Vologeso. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: eredi Widmanstadj 1754.

Il Ciclope. Breve cantata a due. Vienna 1754.

Lutto e Gioia cioè L'amara morte di Gesù Cristo amorosissimo Redentore. Dialogo musicale. [Musica di Giovanni Battista Sammartini.] Praga: Università 1754.

1755:

Durazzo, Giacomo: *L'innocenza giustificata. Festa teatrale per musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: G. L. v. Ghelen 1755.

Goldoni, Carlo: *Il mondo della luna. Dramma giocoso per musica.* [Musica di B. Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1755.

Metastasio, Pietro: *La danza. Componimento drammatico pastorale.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: G. L. van Ghelen 1755.

Metastasio, Pietro: *Demofoonte. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1755 [?].

Metastasio, Pietro: *La gara. Componimento drammatico.* [Musica di G. Reutter d. J.] Vienna 1755.

Metastasio, Pietro: *Gioas re di Giuda. Azione sacra per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: G. L. van Ghelen 1755.

Pallavicini, Stefano Benedetto: *I pellegrini. Oratorio.* [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Maria Eva Schilg 1755.

Le cacciatrici amanti. Festa teatrale per musica. [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: Giovanni Leopoldo van Ghelen 1755.

Wynfrid Kriegleder

Die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740*

Die Zeit zwischen 1730 und 1760 hat in der Geschichte der österreichischen Literatur keine großen Spuren hinterlassen – anders als in der deutschen Literatur, wo die Tätigkeit Johann Christoph Gottscheds (1700–1766), seine publizistischen Fehden mit den Zürcher Literaturtheoretikern Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776), die Schriften Christian Fürchtegott Gellerts (1715–1769), die neue scherzhafte Lyrik Friedrich von Hagedorns (1708–1754), Johann Wilhelm Ludwig Gleims (1719–1803) und der anderen Anakreontiker, die erhabene Odendichtung des jungen Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), das neue regelmäßige Drama der Gottsched-Schule, das beginnende bürgerliche Trauerspiel (Lessings *Miss Sara Sampson*, 1755) und die einsetzende Literaturreflexion (Johann Elias Schlegels *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* 1741, Lessings *Briefwechsel über das Trauerspiel* 1756/57) die Basis legten für jene Blüte der deutschsprachigen Literatur, die mit den Schlagworten „Sturm und Drang", „Klassik" und „Romantik" sowie mit den Namen Klopstock, Lessing, Wieland, Goethe und Schiller verknüpft ist. Trotzdem sind in diesen Jahren auch in Wien die Grundlagen gelegt worden für die im Vergleich zum literarischen Weimar natürlich bescheidenere literarische Produktion der 1780er Jahre, des sogenannten josephinischen Jahrzehnts, die sich in politisch engagierter Prosa, in populären Gedichten, in satirischen komischen Epen und in einer ausgeprägten dramatischen Kultur manifestierte und von der heute nur noch die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts und die Vokalkompositionen Joseph Haydns bekannt sind, während sowohl die Textdichter dieser Komponisten (Emanuel Schikaneder, Lorenzo da Ponte, Gottfried van Swieten) als auch die sonstigen Größen der damaligen Wiener Literaturszene wie Johann Baptist von Alxinger, Aloys Blumauer, Johann Pezzl oder Joseph Franz Ratschky nur mehr bei den Eingeweihten einen Wiedererkennungseffekt auslösen dürften.[1]

Die literarischen Verhältnisse in den habsburgischen Ländern sind in diesen Jahren wesentlich stärker von den politischen Entwicklungen geprägt, als das in den

---

* Einige Passagen dieses Beitrages wurden übernommen aus Wynfrid Kriegleder, *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen.* Wien 2011.

1 Vgl. Franz M. Eybl, Probleme einer österreichischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Wendelin Schmidt-Dengler/Johann Sonnleitner/Klaus Zeyringer (Hg.), *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien.* Berlin 1995, 146–157.

deutschen Ländern der Fall war. Es ist daher notwendig, in aller Kürze die politische Situation zu charakterisieren.[2]

Nach dem Tod Kaiser Karls VI. im Jahre 1740 suchte seine Tochter Maria Theresia das habsburgische Erbe anzutreten. Sie konnte sich dabei auf die 1713 erlassene *Pragmatische Sanktion* berufen, ein habsburgisches Hausgesetz, das nicht nur die künftige Erbfolge regelte, sondern auch die Unteilbarkeit der habsburgischen Territorien bekräftigte. Während Karl VI. sehr viel Energie darauf verwendet hatte, die Anerkennung der *Pragmatischen Sanktion* sowohl im Ausland als auch in den verschiedenen habsburgischen Ländern durchzusetzen, begann er nur sehr zaghaft mit tatsächlichen Schritten, die unteilbaren Habsburger Länder zu vereinigen.

Maria Theresia musste sich zunächst in mehreren Kriegen gegen Gebietsansprüche benachbarter Staaten zur Wehr setzen. Im Großen und Ganzen konnte sie sich behaupten; lediglich Schlesien ging an Preußen verloren. Gleichzeitig begann sie eine ausgeprägte Zentralisierungs- und Reformpolitik. Diese Reformen waren eine politische Notwendigkeit. An den disparaten Habsburger Ländern war, im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Staaten, der Prozess der Modernisierung bisher vorbeigegangen. Insbesondere Preußen, das seit dem Überfall auf Schlesien zum wichtigsten politischen Gegner avanciert war, zeigte sich als fortschrittlicher Staat und damit als vorbildhaft. Die Rückständigkeit Österreichs musste aufgeholt werden: man konnte die europäische Aufklärung nicht länger ignorieren.

Die Rezeption der Aufklärung erfolgte in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Staatsreform. Es war eine Aufklärung von oben, getragen vom Hof, der Regierung und der Beamtenschaft. All die Initiativen und Reformen, die bereits in den späten 1740er Jahren einsetzten und nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, 1763, an Intensität zunahmen, hatten primär einen pragmatischen und zweckrationalen Charakter. Ein geordneter Einheitsstaat sollte entstehen, funktionierende Staatsbürger und brauchbare Staatsdiener sollten herangezogen werden. Dass diese Reformen auch eine bürgerliche Gesellschaft und damit eine bürgerliche Literatur hervorbrachten, die allmählich den Anschluss an die literarische Entwicklung im protestantischen Deutschland fand, war ein nicht wirklich intendierter Nebeneffekt.

Im Mittelpunkt stand eine Zentralisierung der Verwaltung, der Finanzpolitik und der Justiz. Für die weitere Entwicklung der Literatur aber war ein anderer Bereich entscheidend: die Bildungsreform. Der Versuch, das Bildungswesen unter staatliche Kontrolle zu stellen, musste sich gegen jene Institution richten, in de-

2 Vgl. Karl Vocelka, *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat* (Herwig Wolfram [Hg.], Österreichische Geschichte 1699–1815) Wien 2001.

ren Händen es bisher gelegen war: die katholische Kirche. Obwohl Maria Theresia selbst eine fromme Katholikin war, scheute sie diese Auseinandersetzung nicht. Bereits 1751 wurde die *Studien- und Bücher-Zensur-Hofkommission* eingerichtet. Nach der 1773 erfolgten weltweiten Aufhebung des Jesuitenordens, der das Schul- und Universitätswesen dominiert hatte, übernahm der Staat in Österreich endgültig die Oberaufsicht.

Auch das höhere Schulwesen wurde reformiert. Es kam 1746 zur Gründung einer Eliteschule für junge Adelige, nämlich des *Theresianums* in Wien, im selben Jahr zur Gründung der *Savoyischen Ritterakademie,* 1751 zur Gründung der Militärakademie in Wiener Neustadt, 1752 und 1773 zu Gymnasialreformen und 1752 zu einer gegen die Jesuiten gerichteten Universitätsreform, in deren Kontext in Wien ein neues Universitätsgebäude errichtet wurde. Gemeinsam war all diesen Reformen ein pragmatischer Zug. Praktisches, anwendbares Wissen wurde forciert.

Zur Bildungsreform ist auch die Reform des Zensurwesens zu zählen, das vormals von der Kirche gehandhabt und nun gleichfalls verstaatlicht wurde. Auch wenn zunächst noch von keiner großen Liberalisierung der Zensur die Rede sein kann – Belletristik blieb nach wie vor als unnütz verboten –, war ein erster Schritt hin zu einer literarischen und räsonierenden Öffentlichkeit getan.[3]

Die für den Fortgang der Literatur wichtigste Entwicklung war wohl die Sprachreform. Auch in der Habsburgermonarchie setzte sich nun jenes Phänomen durch, das im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt finden sollte: die Nationalisierung der Literatur. Die alte, gesamteuropäische, lateinisch kommunizierende Gelehrtenrepublik wurde abgelöst durch nationale Gemeinschaften, die sich in ihren jeweiligen nationalen Sprachen verständigten.[4] Diese Entwicklung hatte im protestantischen Deutschland schon im 17. Jahrhundert begonnen – die diversen Sprachgesellschaften legen dafür Zeugnis ab. Im katholischen Süden, in den Habsburgerländern im Besonderen, kam es hingegen erst im 18. Jahrhundert zu entsprechenden Bemühungen. Hier hielt sich die Latinität lange Zeit, was sich unter anderem darin niederschlug, dass in Ungarn bis 1844 (!) das Lateinische die Amtssprache war.

---

3 Vgl. Norbert Christian Wolf, Von „eingeschränkt und erzbigott" bis „ziemlich inquisitionsmäßig": Die Rolle der Zensur im Wiener literarischen Feld des 18. Jahrhunderts, in: Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix (Hg.), *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis.* Göttingen 2007, 305–330.

4 Vgl. Franz Eybl, Patriotismusdebatte und Gelehrtenrepublik. Kulturwissenschaftliche Forschungsfelder im Problembereich nationaler Identitätenbildung, in: Harm Klueting/Wolfgang Schmale (Hg.), *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert. Aspekte des Mit-, Neben- und Gegeneinander.* Münster 2004, 149–162.

Die enge Vertrautheit mit der lateinischen Sprache blieb noch für mehrere Generationen ein Merkmal der österreichischen Literaten.[5] Der gelehrte Jesuit Johann Baptist Premlechner (1731–1789) verdankte seinen Ruhm seinen lateinischen Liedern. Auch prominente Autoren wie Johann Michael Denis (1729–1800) und Johann Baptist von Alxinger (1755–1797), deren deutschsprachige Lyrik überregional Beachtung fand, schrieben bis in die 1790er Jahre gelegentlich lateinische Gedichte. Denis verfasste sogar das erst aus seinem Nachlass herausgegebene Fragment einer Selbstbiographie in Latein. Der berühmte Naturwissenschaftler, Aufklärer und Freimaurer Ignaz von Born, gemeinhin als Vorbild von Schikaneders/Mozarts Sarastro bezeichnet, schrieb 1783 seine antiklerikale *Monachologia* in lateinischer Sprache. Viele weitere Beispiele lateinischer Literaturproduktion, bis in das 19. Jahrhundert hinein, ließen sich anführen. Und dass der größte literarische Erfolg des Josephinismus, die *Travestirte Aeneis* Aloys Blumauers, beim Autor und bei den Lesern eine ausgezeichnete Kenntnis des Vergilschen Originals voraussetzte, ist ein weitere Beleg für die lange Wirkung des Lateinischen.

Für die Entwicklung in Österreich spielte der Leipziger Sprach- und Literaturreformer Johann Christoph Gottsched (1700–1766) eine erhebliche Rolle. Gottscheds Versuche, sowohl die deutsche Sprache als auch die schöne Literatur nach den vernünftigen Prämissen der Aufklärung zu normieren, fanden viel Anklang. Seine eigenartige Kombination von bürgerlichem Selbstbewusstsein und Verankerung in der höfischen Ästhetik, die sich etwa in seiner Hochschätzung der französischen *tragédie classique* zeigt, prädestinierte ihn als Leitfigur der vom Hof gesteuerten Reformen, die an frühere süddeutsche Reformbewegungen anschließen konnten.

Was die Sprachreform[6] betrifft, hatte der aus Ulm stammende protestantische Theologe Georg Litzel bereits 1731 unter dem Pseudonym Megalissus in seiner Schrift *Der Undeutsche Catholik Oder historischer Bericht Von der allzugroßen Nachläßigkeit der Römisch-Catholischen, insonderheit unter der Clerisey der Jesuiten, In Verbesserung der deutschen Sprache und Poesie* den Vorwurf erhoben, die deutsche Sprache werde von

5 Vgl. die vielen Hinweise in Jakob Willibald Nagl/Jakob Zeidler/Eduard Castle (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Wien 1914, 41–47 und 52 ff., sowie Fritz Keller, Rhetorik in der Ordensschule. „Palatium rhetoricae" von Michael Denis: Ein didaktisches Epos – seine literarische Tradition, künstlerische Gestaltung und sein Verhältnis zum zeitgenössischen Rhetorikunterricht bei den Jesuiten, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur – Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)* 2 Teile. Graz 1979, 55–83.

6 Vgl. Peter Wiesinger: Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgemeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Andreas Gaardt/Klaus J. Mattheier/Oskar Reichmann (Hg.), *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Gegenstände, Methoden, Theorien.* Tübingen 1995, 319–367.

den Aristokraten zugunsten des Französischen vernachlässigt und die Jesuiten ignorierten die deutsche Sprache gezielt im Unterricht, um protestantische Texte zu exkludieren. Litzel veröffentlichte als abschreckende Beispiele 1730 *Undeutsche catholische und Jesuiten-Poesie*; er verlangte eine Abkehr vom Lateinischen, eine Ausbildung im Deutschen mittels neuer Grammatiken und eine normierte Orthographie. Hier traf er sich mit Gottsched, der 1748 in seiner *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst* das Deutsche als nationale Sprache propagierte – als Hochdeutsch auf der Basis des sächsischen Ostmitteldeutschen. Landschaftliche Unterschiede sollten nivelliert werden.

Diese Bemühungen richteten sich gegen die etablierte oberdeutsch-katholische Schriftsprache, die sowohl durch die süddeutschen Drucke als auch durch die kaiserlichen Kanzleien eine überregionale Verbreitung hatte.[7] Denn seit der Reformation standen sich im deutschen Sprachraum zwei große schriftsprachliche Traditionen, zwei „Schreibgroßlandschaften" gegenüber: eine norddeutsch-protestantische und eine süddeutsch-katholische. Zwar lassen sich schon seit dem späten 17. Jahrhundert immer deutlichere sprachliche Einflüsse aus dem nördlichen Raum auf den Süden feststellen; ein systematischer Abbau der südlichen Tradition erfolgte aber erst im Gefolge der Aufklärung. À la longue sollte sich die ostmitteldeutsch-norddeutsche Variante durchsetzen.

Entsprechende Bemühungen in Österreich sind mit dem Namen Johann Balthasar von Antesperger (1682–1765) verbunden. Der in der Nähe des bayrischen Passau geborene, 1735 nobilitierte Wiener Reichshofratsagent entwarf 1734 eine *Kayserliche deutsche Sprachtabelle,* die er Gottsched mit der Bitte um Korrekturen und kritische Einwände schickte. Gottsched nahm Antesperger in seine *Deutsche Gesellschaft* auf; in seiner 1747 veröffentlichten *Kayserlichen Deutschen Grammatick* hielt Antesperger aber dennoch an oberdeutschen Eigenheiten fest und räumte, anders als der dogmatischere Gottsched, immer wieder Alternativen ein. Antesperger monierte, dass in Österreich kein korrektes Deutsch gesprochen werde, und bekämpfte den Dialekt, der zunehmend sozial negativ konnotiert wurde. Diese Umwertung erfolgte natürlich erst allmählich – Maria Theresia sprach noch Dialekt, wechselte aber bei offiziellen Anlässen ins Hochdeutsche. Für alle Aufklärer wurde es zum Dogma, dass eine gepflegte deutsche Sprache die Voraussetzung für den erstrebten gesellschaftlichen Fortschritt sei. Und Gottsched war stärker als die einheimischen Grammatiker: Am *Theresianum* wurde auf Anordnung Maria Theresias seine *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* als verpflichtendes Lehrbuch eingeführt.[8]

7 Vgl. Paul Roessler, *Schreibvariation, Sprachregion, Konfession. Graphematik und Morphologie in österreichischen und bayerischen Drucken vom 16. bis ins 18. Jahrhundert.* Frankfurt am Main/Wien etc. 2005.

8 Peter Wiesinger, Die deutsche Orthographie im Rahmen der beginnenden Sprachpflege in Öster-

Es bleibt festzuhalten, dass um 1750 ein Wechsel von der bisherigen, heimischen oberdeutschen Form der Schriftsprache zur ostmitteldeutschen Form begann, der um 1790 vollzogen war. Über die Schulbücher, die die neue Sprachvariante popularisierten, setzte sie sich dann bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in allen Bevölkerungsschichten durch. Natürlich gab es von Anfang an auch Widerstand. Ein gewisses Ressentiment gegenüber dem Anspruch des deutschen Nordens, die einzig richtige sprachliche und literarische Norm zu vertreten, findet sich bei Autoren und Gelehrten seit dieser Zeit immer wieder; es sollte sich nach 1760 in den Auseinandersetzungen zwischen dem Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai und dem Wiener Aufklärer Joseph von Sonnenfels noch verstärken. In einer Polemik gegen seinen Konkurrenten Wilhelm Ehrenfried Neugebauer (1735–1767), der 1763 nach Wien gekommen war, schrieb Sonnenfels 1766:

> „[…] das ist der Stolz der meisten verlaufenen Sachsen […] daß sie uns umgestalten wollen […] Die Hoffnung, ein Reich des Witzes unter den barbarischen Oesterreichern zu gründen, hat unter den Korrektoren und Meisters der freyen Künste in Leipzig eine rechte Theuerung gemacht: und die guten Leutchen, wenn sie bey einer Kanne Bier, und einem Pfeifchen Tobak ihre Reichstäge halten, sagen einander getrost zu, daß sie die Urheber der Verbesserung sind, welche seit einiger Zeit unter uns wahrgenommen wird.“[9]

Und 1794 wird der josephinische Autor Joseph Franz Ratschky (1757–1810) sein komisches Epos *Melchior Striegel* mit den spöttischen Versen beenden:

> „Stolz und erhaben über den Zweifel:
> Was mögen wohl die vom Widerspruchsteufel
> Beseßnen Herrn Recensenten dazu
> Zu sagen geruhn?, genieß’ ich in Ruh
> Der Herrlichkeit, denkend: Laßt sie koaxen,
> Die kritischen Frösch’ in Preußen und Sachsen!“[10]

reich im 18. Jahrhundert. Zu Johann Balthasar Antespergers „Kayserlicher deutscher Sprachtabelle“ von 1734, in: Maria Kłańska/Peter Wiesinger (Hg.), *Vielfalt der Sprachen. Festschrift für Aleksander Szulc zum 75. Geburtstag.* Wien 1999, 183–204.

9 [Joseph von Sonnenfels,] *Der Mann ohne Vorurteil.* 1766, 18. Stück. Zitiert nach Wolfram Seidler, *Buchmarkt und Zeitschriften in Wien 1760–1785. Studie zur Herausbildung einer literarischen Öffentlichkeit in Österreich des 18. Jahrhunderts.* Szeged 1994, 91.

10 Joseph Franz Ratschky, *Melchior Striegel*, hg. von Wynfrid Kriegleder (Wiener Neudrucke 10) Graz 1991, 275.

Im Wien der 1750er Jahre war Gottscheds Hauptgegner Siegmund Valentin Popowitsch (1705–1774), seit 1753 Professor für deutsche Beredsamkeit an der Universität Wien und gleichzeitig an der *Savoyischen Ritterakademie,* während die Partei Gottscheds von Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717–1771) vertreten wurde, der seit 1751 als Professor für Kameralistik und Beredsamkeit am *Theresianum* wirkte. Popowitsch, der aus dem slowenischen Raum stammte und zweisprachig aufgewachsen war, ein streitbarer Charakter, stand seit 1740 mit Gottsched in Kontakt. Sein Ziel war eine „auf einer überregionalen Ausgleichssprache fußende Normsprache“[11], was ihn zum Gegner Gottscheds machen musste. Als Popowitsch Ende 1753 einen Vorabdruck seiner *Nothwendigsten Anfangsgründe der Teutschen Sprachkunst* herausbrachte, um für seinen Unterricht nicht auf Gottscheds Grammatik angewiesen zu sein, setzte eine heftige Polemik ein, an der sich Gottscheds Wiener Anhänger und Gegner beteiligten. Weil Popowitsch in seiner Grammatik die Deklination der Nomina propria ausgerechnet am Namen „Gottsched“ durchexerzierte, verlangte der gekränkte Leipziger Professor von den Wiener Zensurbehörden ein Verbot der Grammatik – auf den Streit wurde sogar in zeitgenössischen Hanswurst-Stücken angespielt.[12]

Die weitere Debatte betraf unter anderem den einheimischen Wortschatz, die Frage, ob „Provinzialwörter“ beibehalten werden dürfen. Die Grammatiker selbst waren da durchaus tolerant. Der sächsische Lexikograph Johann Christoph Adelung, dessen *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (erstmals 1766–1786) von manchen josephinischen Autoren als verbindliche Bibel betrachtet wurde – Alxinger korrigierte seine Verse anhand des Wörterbuchs – sprach sich durchaus für einen regional differenzierten Wortschatz aus. Österreichische Gelehrte wie Popowitsch und Sonnenfels folgten ihm hier natürlich. Im Schulunterricht hingegen lehnten viele Lehrer, gerade unter Berufung auf Adelungs Wörterbuch, den einheimischen Wortschatz ab.

Popowitsch war jedenfalls kein Erfolg vergönnt. Nach seiner Pensionierung 1766 verschwand seine Grammatik aus dem universitären Unterricht. Gottsched blieb siegreich. Das hatte sich schon 1761 abgezeichnet, als in Wien eine *Deutsche Gesellschaft* gegründet wurde, eine Versammlung der Gottsched-Sympathisanten.

Neben der Sprachreform ist es die Literaturreform Gottscheds, die in Österreich die deutlichsten Spuren hinterließ. Wieder ist zu konstatieren, dass sich dafür vor 1760 nur Ansätze finden – das neue Konzept setzt sich erst nach dem *Siebenjährigen Krieg* durch. Und erneut ist zu konstatieren, dass es in manchen Bereichen erhebli-

---

11 Vgl. Paul Rössler, *Die deutschen Grammatiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Österreich. Ein Beitrag zur Reform der deutschen Schriftsprache* (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 21) Frankfurt am Main etc. 1997, 45.

12 Ebenda, 42–55.

chen Widerstand gab, insbesondere in jenem Feld, dem Gottsched selbst am meisten Energie widmete: dem Theater.

Gottscheds Einfluss in Österreich beruhte auf dem Netzwerk an Briefpartnern, die in seinem Sinn wirkten und seine Vorstellungen disseminierten. Darunter finden sich auch viele gelehrte Ordensgeistliche. Es ist zu betonen, dass die katholischen Klöster bei der Durchsetzung der Aufklärung in Österreich eine wichtige Rolle spielten – das spätere Bild von den Dunkelmännern in Mönchskutte, die sich der Aufklärung in den Weg stellten, bedarf einer gründlichen Revision. Die Klöster waren neben der Hauptstadt Wien wichtige kulturelle Zentren. In Melk etwa, eine (damalige) Tagesreise westlich von Wien gelegen, gab es eine ausgeprägte Hauskultur, die sich in einer regen schriftstellerischen Produktion – auch von Theaterstücken – niederschlug und nach 1740 aufklärerisch geprägt war. Später entstand hier eine Lesegesellschaft, die die wichtigsten Zeitschriften der deutschen Aufklärung wie Wielands *Teutschen Merkur* oder die *Berlinische Monatsschrift*, aber auch die *Encyclopédie* ankaufte.[13] Gottscheds Melker Briefpartner war Placidus Amon (1700–1759), der sich für die Literatur des Mittelalters interessierte und ein Wörterbuch plante, das einerseits dem historischen Wortbestand gerecht werden, andererseits die Gegenwartsnormen Gottscheds festigen sollte. Auch wenn das Projekt nicht zustande kam, zeigt es Gottscheds Einfluss. Der Briefwechsel zeigt freilich auch Gottscheds Attitüde, seine österreichischen Kollegen sprachlich zu schulmeistern. Am 25. Mai 1752 schrieb er etwas an Amon:

> „Dero deutsche Schreibart in dem letzten Brief zeiget schon eine große Fähigkeit und Fertigkeit in der reinen hochdeutschen Mundart, und ich weiß, was Ihnen das für Mühe gekostet haben muß.“[14]

Ähnlich war die Situation im oberösterreichischen Kloster Kremsmünster, das über ein Stiftstheater verfügte, eine angesehene moderne Schule betrieb und in dem gelehrten Mönch Rudolf Graser ebenfalls einen Korrespondenzpartner Gottscheds aufwies.

Unter Gottscheds österreichischen Parteigängern ragen zwei Männer hervor: Joseph von Petrasch (1714–1772) und Franz Christoph von Scheyb (1704–1777).

Der in Slavonien geborenen Petrasch[15] entstammte einer Offiziersfamilie, bereiste nach dem Studienabschluss Italien und Griechenland und war vielseitig tätig. In Florenz wurde er als „Petrus Cinerus“ Mitglied der dortigen Akademie. Er veröffentlichte mehrere regelkonforme und damit an Gottsched orientierte deutschsprachige Lust-

---

13 Johannes Frimmel, *Literarisches Leben in Melk. Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch.* Wien/Köln/Weimar 2005.

14 Zitiert bei Nagl/Zeidler/Castle (wie Anm. 5) 49.

15 Eduard Petrů, Art. „Josef Freiherr von Petrasch“, in: *Lexikon deutschmährischer Autoren.* Olomouc 2002.

spiele und brachte 1767/68 eine Gedichtsammlung heraus. Ende 1746 gründete er im mährischen Olmütz, wo er auch studiert hatte, die *Societas incognitorum eruditorum in terris austriacis*, eine gelehrte Gesellschaft, deren Selbstverständnis sich an den gelehrten Gesellschaften Italiens orientierte. Mitglieder waren nicht nur Olmützer Intellektuelle, sondern auch Hieronymus Pez aus Melk, der protestantische Pressburger Gelehrte Matthias Bel[16] und der einflussreiche Wiener Aufklärer Gerard van Swieten. Die Gesellschaft stieß auf die Opposition der Jesuiten und löste sich bald wieder auf, auch wenn ihr etwa durch einen Hoferlass die Durchführung der Zensur in Olmütz übertragen wurde. Petrasch sollte übrigens im November 1749 den ausführlichen *Entwurf einer Kaiserlichen Österreichischen Akademie deren Wissenschaften* entwerfen, als deren Leiter Gottsched vorgesehen war.

Die Gesellschaft veröffentlichte 1747 bis 1750 eine Zeitschrift, die *Monathlichen Auszüge Alt / und neuer Gelehrten Sachen*, die „mit Hoher Obrigkeitl. Erlaubnuß“ in Olmütz verlegt wurde. In seiner „Einlaitung“ rechtfertigte Petrasch das Unternehmen. Er wolle ein „gelehrtes Tag-Buch“ ins Leben rufen, eine Einrichtung, die Wissen verbreiten und verhindern solle, dass „die beste Bücher unbekannt verbleiben“. Überall in Europa gebe es bereits solche Einrichtungen. Aber den Menschen, „welche unter dem mildesten Schutz des Allerdurchlauchtigsten Ertz Hauses von Oesterreich zu leben das Glück haben“, fehle bisher eine solche Informationsquelle. Deshalb hätten „einige Getreue Unterthanen“ dieses Unternehmen begonnen, „umb durch ein kleines Beispiel auch andere Gelehrte anzufrischen“.[17]

Ist Petrasch also einerseits von einem staatspatriotischen Impuls geprägt, so liegt er andererseits auf der gottschedischen Linie, wenn er die deutsche Sprache als Vermittlungsmedium verwendet. Es ist aber bezeichnend für die Situation in Österreich, dass er sich dafür rechtfertigen muss:

> „Wir haben uns die Teutsche / als unsere Mutter-Sprach erwählet / aus eben der Ursache / als die Franzosen die ihrige / die Italiäner / Engelländer / und andere jeglicher die seinige zu erkiesen pflegen. Es ist wahr / daß die Lateinische Sprach unter denen Gelehrten die gemeineste / doch dagegen gewis / daß die Ungelehrte unserer Wercke noch mehrers bedörffen / und ihnen in selbiger zu lesen zu verdrüßlich fallet. Ferners hat uns dazu bewogen die Nothweneigkeit [sic] / in welcher wir unsere Länder gesehen sich auf die Ausarbeitung ihrer eigenen Sprache zu legen. Derohalben wir die Grosse Schule der Teutschen Sprach an der

16 Zu Bel vgl. Karl Schwarz, Matthias Bel – rector et instaurator scholarum Posoniensium, in: Wynfrid Kriegleder/Andrea Seidler/Jozef Tancer (Hg.), *Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pressburg*. Bremen 2002, 231–247.

17 *Monathliche Auszüge Alt/und neuer Gelehrten Sachen*. Ollmütz/Verlegts Franz Anton Hirnle mit Hoher Obrigkeitl. Erlaubnuß. 1747. Jenner, 3–25.

> Pleisse und deroselbten Mund-Art so viel uns Anfängern möglich / als die vollkommeneste Vorschrifften zu nehmen / und alles / was selbte hierinnen zu unserer Verbesserung beytragen wollen / mit freundschafftlichen Danck annehmen werden."[18]

Petraschs Zeitschrift richtet sich also auch an „Ungelehrte" – der aufklärerische Anspruch ist offensichtlich. Offensichtlich ist auch die Verbeugung vor der Leipziger Aufklärung, der Schule an der Pleisse, an deren sprachlichen Normen man sich vorbehaltlos orientieren will.

Gottsched betrachtete aus Leipzig die *Societas* natürlich wohlwollend, berichtete über die Aktivitäten der Gesellschaft in seiner eigenen Zeitschrift, dem *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*[19], und veröffentlichte 1748 in den *Monathlichen Auszügen* einen längeren Aufsatz unter dem Titel *Kurtzes Verzeichniß Einiger Österreichischer alten Dichter, die in deutscher Sprache geschrieben haben,* in dem er als bisherigen Höhepunkt der Literatur in Österreich ein Epos nannte, das in Auszügen 1747 in der Februar- und der Oktobernummer der *Monathlichen Auszüge* erschienen war: Franz Christoph Scheybs *Theresiade*.

Scheyb, selbst Mitglied der *Societas incognitorum,* war der wichtigste Wiener Parteigänger Gottscheds.[20] Er entstammte einer alten schwäbischen Patrizierfamilie, studierte in Wien und trat in den Staatsdienst. In diplomatischer Mission besuchte er Neapel und Leyden; 1731 bis 1737 hielt er sich in Rom auf, wo er in verschiedene Akademien aufgenommen wurde. Seit 1737 lebte er wieder in Wien und betätigte sich als Kunsttheoretiker und gelehrter Herausgeber – berühmt wurde seine 1753 erfolgte Edition der *Tabula Peutingeriana,* einer antiken Weltkarte.

1746 verfasste Scheyb das Alexandrinerepos *Theresiade. Ein Ehrengedicht,* das in zwölf Büchern den *Österreichischen Erbfolgekrieg* besang, vor allem aber Maria Theresia huldigte. Von der Muse Thalia geführt, trifft der Dichter auf diverse allegorische Figuren – allesamt Tugenden Maria Theresias wie die „Treu", die „Mildigkeit", die „Gnade", die „Tapferkeit" und die „Bescheidenheit". Keine dieser Tugenden kann aus dem Wettstreit, wer die wichtigste sei, als Siegerin hervorgehen – für die perfekte Herrscherin Maria Theresia sind sie alle gleich wichtig. Scheybs Opus galt Gottsched als erster Beleg dafür, dass nun auch in Österreich die Ära der vernünftigen und normgerechten Literatur ausgebrochen war; in der Neuauflage seiner *Critischen Dichtkunst* erwähnte er das Werk explizit.

---

18 Ebenda, 25.

19 Vgl. Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert.* Wien/München 1980, 275.

20 Vgl. Michal Johanna Scheriau, *Franz Christoph von Scheyb. Klassizistische Kunstliteratur im späten 18. Jahrhundert in Wien – 1770, 1774.* Wien: masch. gewi. Diss. 1985.

Scheyb versuchte in Wien, die Interessen Gottscheds zu befördern, und führte einen intensiven Briefwechsel mit dem Leipziger Meister. 108 seiner Briefe aus der Zeit von 1748 bis 1756 sind erhalten, die ein detailliertes Bild der zeitgenössischen Wiener Kulturszene bieten. Scheybs oft unbekümmert plaudernde, anekdotenreiche Briefe bieten einen guten Einblick in die von vielen persönlichen Intrigen und Eifersüchteleien geprägte Wiener Frühaufklärung und zeigen, was hinter den Kulissen lief.[21]

Gottscheds Einfluss beschränkte sich auf eine Tätigkeit hinter den Kulissen. Offiziell spielte er keine Rolle. Es gab zwar halbherzige Versuche, ihn im Rahmen einer zu gründenden Akademie der Wissenschaften nach Wien zu holen – hier waren vor allem Scheyb und Petrasch aktiv –, doch diese Pläne scheiterten an der konfessionellen Frage, und sein Wienbesuch 1749 brachte ihm nicht mehr als ein kaiserliches Ehrengeschenk, eine „goldene Tabatiere", ein. Außerdem ist nicht zu vergessen, dass Gottscheds Stern in den 1750er Jahren bereits im Sinken war. Eine neue Generation von Aufklärern, die sich in Berlin um Lessing, Mendelssohn und Nicolai sammelten, löste den Leipziger ab. Dennoch bleibt festzuhalten, dass ohne Gottsched und seine österreichischen Adepten der in den 1760er Jahren einsetzende literarische Aufschwung nicht denkbar wäre. Als Joseph von Sonnenfels 1761 gemeinsam mit dem Juristen Joseph Anton von Riegger, aber auch mit Leuten wie Scheyb, Christian Gottlob Klemm und Michael Denis in Wien eine *Deutsche Gesellschaft* ins Leben rief, die sich um eine Verbesserung der deutschen Sprache bemühte, imitierte er einen gleichnamigen Leipziger Verein Gottscheds. Auch die maßgeblich durch Gottsched in den deutschen Literaturbetrieb eingeführte Gattung der „Moralischen Wochenschriften" etablierte sich in den 1760er Jahren in Wien. Der aus Sachsen nach Wien gekommene Christian Gottlob Klemm gründete 1762 *Die Welt* und 1764 die Zeitschrift *Der österreichische Patriot*, Sonnenfels gab 1765/66 den *Mann ohne Vorurtheil* heraus. In diesen Periodika wurde nicht nur die Botschaft der Aufklärung verkündet, es wurde auch eine moderne deutsche Sprache verwendet.

Der literarische Aufschwung bestärke österreichische Patrioten in der Hoffnung, Wien werde in naher Zukunft eine führende Rolle für die mittlerweile national definierte deutsche Literatur spielen – vergleichbar Paris oder London. Dass solche Träume auf heftigen Widerstand bei den Berliner Aufklärern stießen, die als Protestanten und preußische Patrioten eine tiefe Abneigung gegen Wien an den Tag legten[22], ist wenig verwunderlich. Doch so weit hergeholt waren diese Träume nicht.

21 Viele Auszüge aus den Briefen finden sich bei Haider-Pregler, *Abendschule* (wie Anm. 19) 276–306.

22 Vgl. Norbert Christian Wolf, Polemische Konstellationen. Berliner Aufklärung, Leipziger Aufklärung und der Beginn der Aufklärung in Wien (1760–1770), in: Ursula Goldenbaum/Alexander Košenina (Hg.), *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Band 2. Hannover/Laatzen 2003, 34–64.

Immerhin war Wien die größte Stadt im deutschsprachigen Raum. Um 1750 lebten hier etwa 175.000 Menschen. Die Kaiserkrönung des jungen Joseph II. im Jahr 1765 sollte solche Phantasien noch verstärken. Und der reformierte Schulunterricht begann erste Früchte zu tragen. Neben der traditionell lateinischen Ausrichtung wurde inzwischen der deutschen Textproduktion eine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Am Wiener *Theresianum* etwa, der vornehmsten Schule der Monarchie, unterrichtete seit 1759 der bald als Lyriker berühmte Jesuit Michael Denis. 1762 veröffentlichte er mit der *Sammlung kürzerer Gedichte aus den neuern Dichtern Deutschlandes* [!] *für die Jugend* eine Schulanthologie deutscher Dichtung, in der die nord- und mitteldeutsche Aufklärungsliteratur (Hagedorn, Gellert) propagiert wurde. Wie erfolgreich er damit war, zeigen die 1772 und 1774 von ihm herausgegebenen drei Bände von Schülerdichtungen, *Jugendfrüchte des k. k. Theresianums*. Sie enthalten poetische Arbeiten der Schüler von bemerkenswerter Qualität. Die Texte sind ästhetisch auf der Höhe der Zeit; es gibt keinerlei Anklänge an die alte barocke Literatur. Dass die zeitgenössische scherzhafte Rokokoliteratur weitgehend ausgeblendet ist, mag dem schulischen Ambiente geschuldet sein, geht aber Hand in Hand mit dem Geschmackswandel im übrigen deutschen Sprachraum, hin zur feierlichen Hochstildichtung nach dem Muster Klopstocks. Und dass in den *Jugendfrüchten* Gottsched bereits als veraltet gilt, erweist gleichfalls die Modernität der Schülerarbeiten.

Die Lyrik war jenes Gebiet, auf dem sich der Anschluss an die moderne Literatur am deutlichsten zeigte. Was sich in den 1740er und 1750er Jahren vorfand, entsprach dem voraufklärerischen Literaturbetrieb. Das Publikum für Lyrik war zweifellos vorhanden, denn die Wiener Verleger brachten Liedersammlungen heraus, vermutlich mehr, als erhalten sind. Beispielsweise bot das *Poetische Grillennest. In zerschiedenen* [sic!] *moralischen, und anderen Liedern,* 1760 erschienen, vierzehn Lieder, die auf bekannte Melodien zu singen waren – die Notenbeigabe ersparte sich der Verleger.[23] Das Angebotene entsprach der Tradition des scherzhaften weltlichen Liedes des 17. Jahrhunderts und zeigte keinerlei Hinweis auf neuere Tendenzen. Derselbe Befund trifft auf die zeitgenössischen Theaterlieder zu, die zwar für den Bühnengebrauch geschrieben wurden, jedoch typisiert genug waren, auch außerhalb des Theaterbetriebs Verwendung zu finden. Die erhalten gebliebenen Abschriften von Komödienarien aus der Zeit von 1754–1758 zeigen ganz deutlich ihre literarische Provenienz: Sie schließen an die lyrischen Einlagen bei Abraham a Sancta Clara an, an die volkstümlichen Lieder der Intermedien in den *Ludi Caesarei* und an das norddeutsche scherzhafte weltliche Lied, wie es Christian Weise, Johann Christian Günther und Sperontes (Johann

23 *Poetisches Grillennest. In zerschiedenen moralischen, und anderen Liedern*. Wien, Gedruckt und zu finden bei Franz Andre Kirchberger, auf dem alten Fleischmarkt im kullmayrischen Haus. [1760].

Sigismund Scholze) 1736 in der *Singenden Muse an der Pleisse* vorexerziert hatte.[24] Und noch der begabteste Wiener Literat der Ära, Philipp Hafner (1735–1764), steht als Lyriker in dieser Tradition.

Hafner veröffentlichte seit 1757 in Flugblättern Kriegsgedichte, die sich in patriotischer Manier auf den fortlaufenden *Siebenjährigen Krieg* bezogen. Diese Gedichte waren populär genug, 1764 in einer Sammlung gedruckt zu werden. Hafner folgte hier einerseits dem Vorbild Johann Wilhelm Ludwig Gleims, dessen *Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier* zunächst anonym als Einzeldrucke erschienen, ehe sie 1758 von Lessing gesammelt herausgegeben wurden. Hafners Gedichte stehen andererseits noch ganz in der alten Lyriktradition, genauso wie seine 1763/64 veröffentlichte Sammlung *Scherz und Ernst in Liedern*.

Dem neuen Standard entsprachen dagegen die 1760 veröffentlichten *Poetischen Bilder der meisten kriegerischen Vorgänge in Europa seit dem Jahre 1756* von Johann Michael Denis. Sie fanden auch außerhalb Österreichs Anerkennung, waren sie doch ein Beweis dafür, dass sich eine moderne Schreibweise mittlerweile in Österreich etabliert hatte. Aus späterer Sicht mutet es natürlich eigenartig an, dass ein empfindsamer Lyriker wie Gleim und ein gelehrter Jesuit wie Denis als blutrünstige Kriegsdichter für ein breites Publikum auftraten, bei ihrer Parteinahme für die jeweilige Seite aber nicht vergaßen, dass sie Mitglieder der deutschen Gelehrtenrepublik waren, und dass beiderseits über ihre Texte auch ästhetisch zustimmende Urteile gefällt wurden.

Die moderne Lyrik – einerseits die empfindsame und scherzhafte Rokokolyrik, wie sie Gleim propagiert hatte, andererseits die Hochstillyrik im Gefolge Klopstocks – begann sich seit den 1760er Jahren auch in Österreich durchzusetzen. Denis spielte als Lehrer und Vorbild eine wichtige Rolle. Zum Durchbruch sollte es allerdings erst im josephinischen Jahrzehnt kommen. 1777 gründeten die beiden jungen Dichter Gottlieb Leon und Joseph Franz Ratschky den *Wienerischen Musenalmanach*, 1781 stieß Aloys Blumauer dazu – und damit gab es eine spätaufklärerische Lyrik in Österreich, die im literarischen Feld Deutschlands als gleichwertig anerkannt wurde, wie ihre Publikation in den unterschiedlichsten deutschen Zeitschriften, Almanachen und Taschenbüchern beweist.

Jener Bereich der österreichischen Literatur, der schon vor 1740 ein ausgeprägtes Eigenleben führte und an dem sich die Reformer lange Zeit die Zähne ausbissen, war das Theater. Aber auch hier erfolgten in der Zeit zwischen 1730 und 1760 die Wei-

24 Herbert Zeman, Das Theaterlied zur Zeit Joseph Haydns, seine theatralische Gestaltung und seine gattungsgeschichtliche Entwicklung, in: Herbert Zeman (Hg.), *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit* (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 6) Eisenstadt 1976, 35–59.

chenstellungen, die zum Theaterbetrieb des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert führen sollten.

Die Haupt- und Residenzstadt Wien unterschied sich in einer wichtigen Hinsicht von all den anderen Städten des Heiligen Römischen Reichs: Sie hatte ein deutschsprachiges stehendes Theater. Während in vielen deutschen Städten im Laufe des 18. Jahrhunderts immer wieder gut gemeinte Versuche scheiterten, durch eine Theatergründung ein künftiges Nationaltheater zu initiieren, lagen in Wien die institutionellen Voraussetzungen für solche Pläne vor. Freilich bewegte sich die später so genannte *Alt-Wiener Volkskomödie* nicht ganz in jene Richtung, die den deutschen Theaterreformern vorschwebte.

Joseph Anton Stranitzky gilt als Gründungsvater der Institution. Der 1676 in der Steiermark geborene Schauspieler leitete ab 1710 das neu erbaute, innerhalb der Stadtmauern gelegene Theater am Kärntnertor, in dem er bis zu seinem Tod 1726 als Darsteller des Hanswurst Erfolge feierte. Vierzehn Haupt- und Staatsaktionen sind erhalten, wobei aber weder geklärt ist, ob Stranitzky der alleinige, noch ob er überhaupt der Verfasser ist: Theaterstücke, in denen die erhabene höfische Handlung des barocken Hochstildramas mit einer niederen Handlung verknüpft wird, in der der Hanswurst seine körperbetonte Fress-, Fäkal- und Sexualkomik entfalten kann. Hanswurst, eine grobianische Figur aus dem bäuerlichen Milieu, interagierte einerseits als Diener mit dem hohen Personal und parodierte dadurch dessen Konflikte, andererseits erhielt er Szenen zugeschrieben, die sprachlich nicht ausformuliert wurden, sondern dem Stegreifspiel Stranitzkys freie Bahn ließen. Die körperbetonte Komik dieser Szenen macht den späteren Kampf aufgeklärter Literaturtheoretiker gegen das Hanswursttheater verständlich.

Die Wiener Komödie, die als Nebentheater stets adaptierend oder parodierend auf den höfischen Theaterbetrieb bezogen blieb, erwies sich im gesamten 18. Jahrhundert als ziemlich vital. Die Schauspieler, die zumeist auch die komische Rolle spielten, schrieben sich ihre Stücke, von denen nur wenige erhalten sind, selbst. (Erhalten sind in vielen Fällen nur die Vorlagen für die Stegreif-Aktionen und die Theaterlieder, die schriftlich fixiert werden mussten). Natürlich blieben die Komödien von allgemeinen literarischen Tendenzen nicht unberührt: Die Aufklärung und die Empfindsamkeit machten sich immer stärker bemerkbar, die Trennung der Handlungsebenen in eine höfische und eine niedrige Sphäre wurde zunehmend aufgegeben, eine Verbürgerlichung setzte ein.

Stranitzkys Nachfolger als Hanswurst war Gottfried Prehauser (1699–1769). Auch andere komische Figuren wurden geschaffen, etwa der polternde Vater Odoardo, den der hoch gebildete, mit Gottsched korrespondierende Friedrich Wilhelm Weiskern spielte. Wichtiger aber ist (Joseph) Felix von Kurz (Kurtz), dessen Stücke als Höhe-

punkt des Wiener Stegreiftheaters gelten. Der 1717 als Sohn fahrender Schauspieler in Wien geborene Kurz spielte ab 1737 bei Prehauser am Kärntnertortheater und war seit den frühen 1740er Jahren immer wieder im Ausland, in Frankfurt und Dresden, in Prag, Warschau und Venedig tätig. Er kreierte die komische Figur des Bernardon. Seine „Bernardoniaden", die zumeist auf jegliche kohärente Handlung verzichteten, revue-artig effektvolle Szenen aneinander reihten und eine märchenhafte Handlung mit theatralischen Maschineneffekten verbanden, stießen auf vehemente Kritik der aufgeklärten Verfechter eines regelmäßigen Schauspiels. Als Maria Theresia 1752 im „Norma-Edikt" das Extemporieren verbot, richteten sich diese Maßnahmen vor allem gegen Kurz.

Kurz konnte auf eine reiche europäische Dramentradition zurückgreifen, vom Jesuitendrama bis zum possenhaften Verkleidungsstück, von der Maschinenkomödie bis zur vernunftbetonten französischen Komödie, von der Parodie bis zum komischen Singspiel. Er war wahrscheinlich der gewandteste deutschsprachige Theatermacher des 18. Jahrhunderts, aktiv bis zu seinem Tod 1784. Sein erfolgreichstes Stück, *Eine neue Tragoedie, Betitelt: Bernardon Die getreue Prinzessin Pumphia, Und Hanns-Wurst Der tyrannische Tartar-Kulikan, Eine Parodie in lächerlichen Versen,* 1756 erstmals im Theater am Kärntnertor aufgeführt, bietet eine Alexandriner-Parodie gängiger Haupt- und Staatsaktionen. Das Drama wurde bis weit ins 19. Jahrhundert gespielt. 1751 schrieb Kurz die „Opera-Comique von zwey Aufzügen" *Der neue Krumme Teufel,* deren „Musique […] componiret von Herrn Joseph Heyden" wurde. Haydns Musik ist nicht erhalten; es ist gut möglich, dass diese Oper nicht seine einzige Zusammenarbeit mit Kurz war. Der *Neue Krumme Teufel* enthält eine burleske Handlung, in der Bernardon den alten Doktor Arnoldus erfolgreich daran hindert, sein Mündel Fiametta zu heiraten, die Bernardon selbst liebt. Neben vielen Verwandlungsszenen gibt es auch eine eingeschobene Pantomime, in der Arlequin auf einer südamerikanischen Insel von Kannibalen gefangen wird.

Vor allem um Kurz-Bernardon ging es im so genannten *Wiener Hanswurststreit* der 1760er Jahre, einer öffentlichen Auseinandersetzung, in der ganz auf der Linie des Gottschedischen Programms das Theater in eine moralische Bildungsanstalt für das staatstreue Bürgertum umfunktioniert werden sollte. Die Vorgeschichte reicht in die späten 1740er Jahre zurück. Gottsched ließ sich von seinen Briefpartnern Scheyb und Weiskern immer wieder über die Theatersituation in Wien informieren. Schon damals gab es viele Versuche, regelmäßige deutsche Stücke zur Aufführung zu bringen, und Weiskern spielt dabei eine wichtige Rolle. Gegen die derb-realistischen Hanswurstiaden Prehausers hatte Weiskern keine Einwände – Prehauser gehörte sogar zum Freundeskreis der Wiener Gottschedianer.[25] Die anarchische Spektakel-Komik Kurz-

25 Haider-Pregler, *Abendschule* (wie Anm. 19) 306.

Bernardons hingegen erfüllte nach Meinung der Aufklärer keinerlei gesellschaftlich erwünschte Funktion.

Schon seit der Mitte der 1740er Jahre drang das regelmäßige deutschsprachige Schauspiel in das Wiener Theaterleben ein. Dass Weiskern von 1749 bis 1764 eine 12-bändige Stückesammlung, *Die deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern,* redigierte, zeigt, in wie großem Ausmaß das moderne europäische Drama rezipiert wurde: In der Sammlung sind deutsche Dramatiker wie Cronegk, Gellert, Gottsched, Luise Adelgunde Victorie Gottsched und Friederica Carolina Neuber, aber auch Übersetzungen von Goldoni und Metastasio, von Corneille, Racine, Marivaux, Voltaire und Diderot vertreten. In den jeweiligen Vorreden wird der jeweils aktuelle Stand der Dramendebatte reflektiert, bis hin zu einem Verweis auf Gellerts *Pro Comoedia Commovente* von 1751 und Diderots *De la poésie dramatique* von 1758.[26]

Den eigentlichen Hanswurststreit eröffnete 1760 der Wiener Gottschedianer Joseph Heinrich Engelschall mit seiner Schrift *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien*. Engelschall forderte ein staatlich verwaltetes, der Bildung dienendes Theater – ihn interessierten in erster Linie Fragen der Theaterorganisation. Seine Schrift geriet jedoch in die ästhetische Auseinandersetzung zwischen den Anhängern Gottscheds und den jungen Berliner Kritikern um Lessing und Nicolai. Sie wurde daher von den Leipzigern gelobt und den Berlinern verspottet. Auch in Wien ging es dann bald um ästhetische Fragen, um das Stegreifspiel, um eine Auseinandersetzung zwischen dem Lachtheater und dem Bildungstheater. Es ging auch um die komische Figur – den Hanswurst. Die Debatte, die das gesamte Jahrzehnt beherrschte, wurde entscheidend von Sonnenfels geprägt.[27] Gegenstimmen blieben nicht aus, die ein Festhalten an der Tradition der komischen Figur befürworteten, freilich gleichfalls einer Moralisierung der Stücke das Wort redeten. Ein Höhepunkt (oder Tiefpunkt) wurde erreicht, als Christian Gottlob Klemm, der ursprünglich auf Sonnenfels' Linie gelegen war, diesen 1767 in der Komödie *Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut* öffentlich verspottete. Auch der begabteste Dramatiker der 1760er Jahre, Philipp Hafner, schaltete sich in die Auseinandersetzung ein.[28]

Der früh verstorbene Hafner (1735–1764), über dessen Lebensumstände kaum etwas bekannt ist – er war jedenfalls kein Schauspieler, hatte studiert und begann seine literarische Karriere mit patriotischen *Kriegsgedichten* zum Siebenjährigen Krieg – po-

26 Dazu ausführlich ebenda, 307–310.

27 Vgl. Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne,* hg. von Hilde Haider-Pregler (Wiener Neudrucke 9) Graz 1988.

28 Vgl. Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, hg. von Johann Sonnleitner. Wien 2007.

lemisierte bereits 1760 in einer anonymen Schrift, *Der Freund der Wahrheit,* gegen die Verfechter des regelmäßigen Theaters. Seine eigenen Theaterstücke hingegen sind ein klarer Markstein auf dem Weg zu einer verbürgerlichten Komödie. Er kombinierte die Tradition der stehenden lustigen Figuren mit geschlossenen Handlungen, denen ein deutliches Wiener Lokalkolorit zukommt. Das erweist sich schon in der frühen Komödie *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag* von 1762. Die Sexual- und Fäkalkomik ist völlig eliminiert, und die Handlung spielt in einem erkennbaren Wiener Ambiente. Hafners letztes, posthum aufgeführtes Drama, *Der Furchtsame,* zeigt schon im Titel den Anschluss an die moralisierende Besserungskomödie aufklärerischer Provenienz. Hanswurst bekommt in dem Stück zwar einige slapstick-artige Szenen und darf sich mit Gegnern prügeln, die sprachliche Derbheit ist aber stark zurückgenommen, die Obszönität völlig abgeschafft, und passagenweise erinnert Hanswurst als vernünftiger Diener seines nicht immer vernünftig handelnden Herrn bereits an spätere Nestroy-Figuren, wozu auch die rhetorische Geschliffenheit einiger seiner Aussagen beiträgt. Hafners Stücke blieben nach seinem Tod bekannt. Selbst Sonnenfels lobte ihn, wenn auch mit Vorbehalt, 1812 gab Joseph Sonnleithner eine Ausgabe seiner gesammelten Schriften heraus und Joachim Perinet arbeitet nach 1800 einige seiner Dramen zu Singspielen um, die bis in die 1820er Jahre im Repertoire der Theater blieben. Das Werk Philipp Hafners markiert jedenfalls einen Einschnitt in der Geschichte der Wiener Komödie. Die Zeit des Stegreifspiels war vorbei.

Im Jahr 1769 riskierte ein unbekannter Verfasser einen Rückblick auf die vergangenen 30 Jahre. Die neugegründete Zeitschrift *Bibliothek der österreichischen Literatur* wurde mit dem Aufsatz *Plan zu einer Geschichte der österreichischen Literatur* eingeleitet.[29] Das Selbstbewusstsein, mit dem ein Wiener Autor Ende der 1760er Jahre die eigene Situation einschätzen konnte, ist erstaunlich. Erstaunlich ist auch, in wie großem Ausmaß die literarische Entwicklung der jüngsten Vergangenheit als radikaler Bruch mit der vorhergehenden Epoche verstanden wurde. Denn der Beitrag setzt ein mit einem Lamento über die ersten Zeiten der „österreichischen Litteratur", die „mit Barbarey […] schwarz umwölkt" waren, „als „Finsterniß über Finsterniß" und „Chaos über Chaos" herrschten. Insbesondere die erbärmliche Situation an den Schulen und Universitäten sowie der schlechte Zustand der deutschen Sprache hätten das Aufkommen einer österreichischen Literatur verhindert. Das habe sich erst mit den Reformen Maria Theresias geändert – als besonders verdienstvoll betrachtet der Aufsatz die Tätigkeit Gerard van Swietens. Freilich sei das alles ein mühsamer Prozess gewesen – an Hafner etwa, der „wahrhaftig mehr Genie war, als viele", kritisiert der

29 Der Aufsatz ist abgedruckt bei Seidler, *Buchmarkt* (wie Anm. 9) 97–106.

Verfasser, dass Hafner „sein Genie nicht bildete, und in dem, was Kunst, Regeln, Sitte, Welt, Geschmack betrifft, ganz verwahrloset war" und später „seine Talente dem Theater käuflich überließ", worauf er „mit Geburten des gröbsten Unsinnes zum unauslöschlichen Schandfleck die Wiener Schaubühne brandmarkte".

Entscheidend aber sei die Gründung von Wochenschriften gewesen, besonders durch Klemm und Sonnenfels. Damit seien „die besten deutschen Schriftsteller" in Österreich bekannt gemacht worden, „die Lektüre wurde allgemeiner, die Sache der schönen Wissenschaften und des guten Geschmackes fieng an ihr heilig Haupt zu heben, die Ausländer wurden gelesen, die deutsche Sprache wurde studirt". Und damit seien die Voraussetzung geschaffen worden für die gegenwärtige „dritte merkwürdigste Epoche in der Geschichte der österreichischen Litteratur", auf die der Aufsatz zusteuert: Ein Mann, „desgleichen die Ausländer nur ein paar haben", sei nun aufgetreten: Denis, der die Gedichte Ossians übersetzt habe: „Wien erstaunt, die Ausländer glauben es nicht, sie sehen es aber, schütteln die Köpfe, bewundern den Dichter, suchen seine Freundschaft, beneiden uns." Die österreichische Literatur habe also mit der „ausländischen" gleichgezogen.

Wenn wir abschließend die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur in Wien zwischen 1730 und 1760 Revue passieren lassen, können wir festhalten: Seit 1740 setzte sich auch in Österreich jene Vereinheitlichung und Normierung der deutschen Sprache und Literatur durch, die im protestantischen Teil Deutschlands bereits durchgeführt war – ein einheitlicher deutscher Literaturraum wurde geschaffen, dem auch die deutschsprachigen Regionen der Habsburgermonarchie angehörten. Der gesamte deutsche Sprachraum begann sich Richtung Nationalstaat zu bewegen. Das ist die eine Seite der Medaille. Die andere Seite ist ein Widerstand gegen diese Vereinheitlichungstendenzen, der von zwei divergenten Motiven geprägt war. Zum einen gab es ein übernationales Bewusstsein, das sich entweder auf die nationenübergreifende katholische Kirche oder – säkularisiert – zunächst auf die latinisierte Gelehrtenrepublik und später auf eine übernationale österreichische/habsburgische Gesamtstaatsidee berief und in den Nationalisierungsbestrebungen eine Verengung sah. Zum anderen gab es ein regionales Bewusstsein, das sich gegen die oktroyierten sprachlichen und literarischen Normen des nord- und mitteldeutschen Raums wendete und die einheimischen Traditionen forcierte. All diese Kräfte sollten die österreichische Literatur – und die österreichische Geschichte – bis ins 19. und 20. Jahrhundert bewegen.

KUNST

Werner Telesko

Herrscherrepräsentation um 1740 als „Wendepunkt"?

Fragen zur Ikonographie von Kaiser Franz I. Stephan

Die bisher kaum untersuchte Herrscherrepräsentation von Kaiser Franz I. Stephan (reg. 1745–1765) ist mit verschiedenen Voraussetzungen behaftet: Zum einen tendierte die habsburgische Ikonographie seit Kaiser Karl VI. (reg. 1711–1740) unter anderem in Richtung einer ausgefeilten und vielschichtig vorgetragenen Aktualisierung der „Romanitas"[1], zum anderen mussten die historischen Bruchstellen der Durchsetzung der *Pragmatischen Sanktion,* der Regelung der österreichischen Erbfolge und des „Interregnums" Kaiser Karls VII. (reg. 1742–1745) notwendigerweise Auswirkungen auf die Selbstinszenierung Franz Stephans haben. Bereits bei oberflächlicher Betrachtung wird deutlich, dass in der Zeit der Regentschaft Franz Stephans neue Akzente in der Repräsentation gesucht und gesetzt wurden. Im Folgenden soll anhand einiger Beispiele aus verschiedenen Gattungen die Struktur der Repräsentation Franz Stephans vor dem Hintergrund der habsburgischen Tradition konkretisiert werden.

Die Herrscherrepräsentation Kaiser Karls VI. als Ausgangspunkt

Spezifika der Repräsentation Karls VI. werden besonders in den von Gottlieb Heiss gestalteten Schabkunstblättern in Paulus Christophorus de Schlüterns *Divinae Providentiae cura singularis in erigenda, conservanda, augendaque Augustissima Domo Habspurgo-Austriaca Augustissimo Romanorum Imperatori Carolo Sexto* […] (Wien 1712)[2] deutlich, die alle dem Wirken der als zentral angesehenen „Göttlichen Vorsehung" in Bezug auf die Auserwähltheit des Hauses Habsburg gewidmet sind. Eine

1 Grundlegend: Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils"* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1) Berlin/New York 1981, 291–371; Friedrich Polleross, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser". Zur historischen Legitimation des habsburgischen „Kaiserstils", in: Andreas Kreul (Hg.), *Barock als Aufgabe* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 40) Wiesbaden 2005, 9–38.

2 Ilsebill Barta, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung* (Museen des Mobiliendepots 11) Wien/Köln/Weimar 2001, 41, Abb. 13.

bestimmende Personifikation, die „Divina Providentia", fungiert in diesem Werk als Dreh- und Angelpunkt für die vorgebliche Mission des Erzhauses. In einem Blatt dieser Publikation wird von zwei über „Neid" und „Zwietracht" triumphierenden Göttinnen, Pallas Athene und Artemis, die Büste Karls VI. mit der „Habsburgischen Mitrenkrone" bekrönt (siehe Abb. 1). Darüber schwebt auf Wolken die Gestalt der „Göttlichen Vorsehung", ausgestattet mit einem Szepter in der Rechten und dem strahlenden Auge der Dreifaltigkeit. Es geht in dieser Darstellung nicht nur um eine Verherrlichung des regierenden Kaisers, sondern auch um die Einbindung der ruhmreichen Tradition des Erzhauses, worauf die zwischen die Säulen platzierten Standbilder von habsburgischen Herrschern unzweideutig hinweisen. Diese Betonung der Totalität der Geschichte des Hauses Habsburg wird im bekrönenden Schriftband aufgenommen, das mit „Domus Iustorum permanebit. Prov. 12. V. 7." das Alte Testament zitiert und inhaltlich zugleich auf den dabei nicht zitierten – aber für die Darstellung relevanten – ersten Versteil Bezug nimmt („Die Frevler werden gestürzt und sind dahin, / das Haus der Gerechten hat Bestand."). Das „Haus der Gerechten" wird hier mit dem Erzhaus gleichgesetzt. Die „heilsgeschichtliche" Legitimation der Dynastie erfolgt durch die Heilige Schrift, deren Aussagen direkt auf die vorgebliche Rolle der Habsburger übertragen werden.

Dieses Prinzip einer unmittelbaren „Gleichsetzung" zwischen traditionsmächtigen historischen (gegebenenfalls mythischen) Vorbildern und der Person Karls VI. ist auch an anderer Stelle zu konstatieren: Das von Paul Troger gestaltete berühmte Deckenfresko über der „Kaiserstiege" des Benediktinerstiftes Göttweig (1739)[3] (siehe Abb. 2) führt die Identifikation des Kaisers mit dem Lichtgott Apoll zu einer unüberbietbaren Steigerung, da hier der Typus des wagenlenkenden Gottes mit dem unverwechselbaren Antlitz Kaiser Karls kombiniert wird.

Somit kann – sowohl für den Bereich der christlichen Allegorese als auch für die Aktualisierung der Mythologie – eine strikte Anwendung des Prinzips der Identifikation konstatiert werden: Heilsgeschichtliche (also die überzeitlich zu interpretierende) Zeit, gleichwohl ob christlich oder mythologisch konnotiert, wird dergestalt in der konkreten, historischen Zeit des regierenden Kaisers Karl VI., die dadurch als „saeculum aureum" ausgezeichnet wird, zu einer faktischen Realisierung gebracht.

Besonders die Medaillenproduktion scheint dazu geeignet, diese Stringenz der beanspruchten Gegenwärtigsetzung heilsgeschichtlicher Zeit in der Epoche Karls VI.

---

3 Gregor Martin Lechner OSB, *Das Benediktinerstift Göttweig* (Große Kunstführer 153) Regensburg [2]2008, 52–54 (mit Abb.); Gregor Martin Lechner OSB/Bernhard Rameder, *Österreichs Glorie am Trogerhimmel, Katalog der Ausstellung in Stift Göttweig, 21. 3. bis 31. 10. 2012*. Stift Göttweig 2012.



Abbildung 1: Schabkunstblatt von Gottlieb Heiss (Pallas Athene und Artemis triumphieren über „Neid“ und „Zwietracht“), in: Paulus Christophorus de Schlütern, *Divinae Providentiae cura singularis in erigenda, conservanda, augendaque Augustissima Domo Habspurgo-Austriaca Augustissimo Romanorum Imperatori Carolo Sexto* […] Wien 1712.

deutlich zu machen, da besonders in diesem traditionsgebundenen Medium Herrscheransprüche auf einen knappen – textlichen wie bildlichen – Nenner zu bringen waren: Eine Medaille auf die Krönung Karls VI. zum römischen Kaiser am 22. Dezember 1711[4] (siehe Abb. 3) zeigt hier die entsprechenden Spezifika deutlich auf: Der Avers fügt Karls VI. in die Reihe prominenter und namensgleicher (!) Vorgänger im Amt, die jeweils durch ein beigefügtes Adjektiv eine bestimmte inhaltliche Funktion erhalten („CAROLVS MAGNVS", „CAROLVS IV. SAPIENS" und „CAROLVS V. VICTOR"). Das Brustporträt Karls VI., das größte unter den dargestellten Herrschern, wird mit der Linken von der Personifikation des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (mit der römisch-deutschen Reichskrone in der Rechten) gestützt. Implizit wird sogar zusätzlich auf das Medium der Medaille – und zwar am Avers – verwiesen, indem hier Medaillen mit den Porträts unterschiedlicher Kaiser mit dem Namen Karl in der gegenständlichen Medaille eine tragende Rolle spielen. Diese recht willkürlich zusammengestellte Ahnengalerie mit Vertretern des Namens Karl wird durch folgende Umschrift ergänzt: „MAGNO SEXTVS TAMEN ISTE SVPERBIT NOMINE – PRAETERITIS MELIOR VENIENTIBVS AVCTOR". Diese zitiert wörtlich den Schluss von Claudius Claudianus' († 404/405) Lobgedicht *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti,* das Kaiser Honorius (reg. 395–423) verherrlicht.[5] Der Komparativ stellt aber unmissverständlich klar, dass der jetzt regierende Herrscher über allen Vorgängern steht, und das Zitat aus Claudius Claudianus' Lobgedicht erfüllt die Funktion, die Gegenwart der „Romanitas" in der Panegyrik des Habsburgerreiches anschaulich zu demonstrieren. Es ist deshalb nicht ungewöhnlich, dass auch der Revers dieser Medaille mit dem zentralen Motto „OMNIBVS IDEM" direkt auf antike Vorbilder zurückgreift: Der Gefeierte, Kaiser Karl VI., wird hier mit dem Sonnengott Apoll gleichgesetzt, der im Sternzeichen der Waage diese als Attribut in der Rechten hält, somit auf das Geburtsdatum Karls, den 1. Oktober, hinweist. Dieses Datum entspricht zugleich der Tag- und Nachtgleiche, die durch die unten befindliche schriftliche Legende („CAROL[VS] VI. IMP[ERATOR] NATVS / AEQVINOCTIO") hervorgehoben wird. Der hier bestimmende kosmische Aspekt[6], der sich auf die Umstände der Geburt Kaiser Karls bezieht,

4 Wolfgang Ritter von Wurzbach-Tannenberg, *Katalog meiner Sammlung von Medaillen, Plaketten und Jetons. Zugleich ein Handbuch für Sammler*, Teil 1. Zürich/Leipzig/Wien 1943, 667, Nr. 4243; zusammenfassend: Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*. Wien/Köln/Weimar 2012, 36 f., Abb. 3.

5 Karl Albert Müller (Hg.), *Claudians Festgedicht auf das sechste Konsulat des Kaisers Honorius* (Neue Deutsche Forschungen, Abt. Klassische Philologie 7) Berlin 1938, 126, Z. 669 f.

6 Auch eine Medaille auf die Wahl Karls (VI.) zum römischen Kaiser am 12. Oktober 1711 zeigt sowohl am Avers als auch am Revers eine Betonung astronomischer Phänomene mit dem Stand der Gestirne am Wahltag des Kaisers bzw. dem Horoskop des zukünftigen Regenten, vgl. Wurzbach, *Katalog*, Teil 1 (wie Anm. 4) 667, Nr. 4242.



Abbildung 2: Paul Troger, Deckenfresko über der *Kaiserstiege* des Benediktinerstiftes Göttweig (1739).



Abbildung 3: Medaille auf die Krönung Karls VI. zum römischen Kaiser am 22. Dezember 1711 (siehe Anm. 4).

wird mit dem zentralen Motto „OMNIBVS IDEM“ allegorisch überhöht. Dieser Passus stammt aus Vergils Aeneis (X, 100–113) und bezieht sich auf die Verherrlichung Jupiters, des Göttervaters, der – Vergil zufolge – ein „König für alle“ („OMNIBVS IDEM“) ist.[7] Dieses, in der habsburgischen Panegyrik verbreitete Motto fungiert im konkreten Kontext nicht nur als herrscherallegorische Demonstration der ständigen Gegenwart des Regenten für *alle* Beherrschten, sondern kann auch unter dem Gesichtspunkt verstanden werden, die in kosmischer Hinsicht gegebene Äquidistanz auf das Amt und Selbstverständnis des Herrschens überhaupt zu übertragen. Die Anleihen aus Vergils Aeneis werden somit in höchst multifunktionaler Weise auf die Funktion eines Monarchen schlechthin bezogen: Die kosmische Symbolik ist gleichsam der Ausgangspunkt für eine breit gefächerte Ausdeutung des Regenten als „neuer“ Jupiter (Revers), der als sechster Herrscher seines Namens die ruhmreichen Vorgänger im Amt (Avers) bei weitem übertrifft. Die Funktion der christlichen und von Gott eingesetzten Herrscher des Heiligen Römischen Reiches (Avers) wird am Revers durch kosmisch-mythologische Facetten überhöht. Es nimmt nicht wunder, wenn in dieser Hinsicht eine Steigerung der übergreifend formulierten Herrschersymbolik kaum möglich war. In der Zeit nach Karl VI. mussten unter geänderten historischen Voraussetzungen eines reduzierten Weltherrschaftsanspruchs der Habsburg-Lothringer die monarchischen Prärogative neu geordnet, formuliert und ins Bild gesetzt werden. Insofern ist es von prinzipieller Bedeutung, im Vergleich zu Karl VI. die Medaillenproduktion unter Franz Stephan zu betrachten, die auch als Antwort auf die jahrhundertelange Symbolik der Habsburgerdynastie verstanden werden kann.

Die Charakteristika der Repräsentation Franz Stephans in der Medaillenproduktion

Eine zur Kaiserwahl Franz Stephans (13. September 1745) geprägt Medaille von Johann Leonhard Oexlein[8] (siehe Abb. 4) ist geeignet, diese neuen Aspekte im Selbst-

7 Anlässlich der Geburt des späteren Kaisers Joseph II. (1741) war in Wien unter anderen zahlreichen Dekorationen auch ein Sinnbild im *Straussen-Wirtshaus* auf der Freyung angebracht, welches das Motto „Omnibus idem./Allen gleich“ zitierte, vgl. *Wiennerische Beleuchtungen oder Beschreibung aller deren Triumph- und Ehren-Gerüsten, Sinn-Bildern* […], *welche bey denen zu Ehren der höchstgewünschten Geburt des Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogs zu Oesterreich etc. Josephi* […] *zu bewunderen und zu sehen gewesen.* […] Zusammen getragen und verlegt von Johann Peter v. Ghelen, Wien 1741 (Jahresgabe 1978 der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft) Wien 1980, 197.

8 Erzherzogin Anna Maria von Österreich, *Schau- und Denkmünzen, welche unter der Regierung der Kaiserinn Maria Theresia geprägt worden sind* […]. Wien 1782, Nr. 48. Ein handschriftliches Verzeichnis von Medaillen und Münzen (144 Nummern, vor dem Jahr 1771 entstanden), die in der Regie-



Abbildung 4: Medaille von Johann Leonhard Oexlein auf die Kaiserwahl Franz Stephans am 13. September 1745 (siehe Anm. 8).

verständnis des Kaisers zu verdeutlichen: Dem konventionellen Brustbild in Profil all'antica am Avers entspricht am Revers ein Aufgreifen der traditionellen Lichtsymbolik in Gestalt des die Quadriga lenkenden Sonnengottes Apoll. Der mit der strahlenden Sonne gleichsam nimbierte Gott vertreibt die Wolken und verweist damit auf eine zentrale Funktion des Regenten, nämlich ein neues Zeitalter einzuleiten. Betrachtet man das Motto „TEMPORVM SERENITAS" genauer, dann wird deutlich, in welcher Weise sich im Verhältnis zur Epoche Karls VI. die Schwerpunkte verschoben haben: Dieses Motto ist nun kein Zitat aus der antiken Mythologie mehr, sondern vereinigt unterschiedliche Sachverhalte und Begriffe, die gleichsam in synkretistischer Weise miteinander verschmolzen werden: Zum einen bezieht sich „Serenitas" auf einen gebräuchlichen Kaisertitel am Ende des Weströmischen Reiches, der zudem häufig im *Codex Theodosianus* (438) Kaiser Theodosius' II. (408–450) auftritt. Andererseits bezeichnet dieser Terminus aber auch die Anrede „Durchlaucht", die in der Folge von den römisch-deutschen Kaisern angenommen wurde. Eigenschaften des „Imperator serenus" werden auch in den „Res gestae" des Ammianus Marcellinus

rungszeit Maria Theresias geprägt worden sind, ist im Österreichischen Staatsarchiv (Haus-, Hof- und Staatsarchiv), Hausakten, Poschakten (J.S.), K. 25, fol. 172–183, enthalten. Der Wiener Hof scheint im 18. Jahrhundert allerdings nur selten als unmittelbarer Auftraggeber von Medaillen in Erscheinung getreten zu sein. Aus der Stempelsammlung des Wiener Hauptmünzamtes sind diese vom Kaiser genehmigten Medaillen ersichtlich. Medailleure in Augsburg und Nürnberg fertigten ihre Erzeugnisse hingegen sowohl für Kaiser und Reich, aber auch auf eigene Rechnung an.

(† um 400) beschrieben.[9] Die andere inhaltliche Facette dieses Begriffs wird durch eine Art Glückszustand bezeichnet, dessen Bedeutungsdimensionen – wie etwa auch bei der „Felicitas temporum“ – von geistiger Klarheit, über das Glück der Seele bis zum klaren Wetter reichen können.[10] Besonders im emblematischen Kontext bedeutet „serenitas“ bzw. „serenare“ soviel wie Heiterkeit, heiteres Wetter und aufheitern – Phänomene, die mit dem Regenbogen, der Sonne und dem Vertreiben von Wolken in Verbindung gebracht werden.[11] Venantius Fortunatus (530–609) brachte in seinen „Poemata“ diesen allegorisch zu deutenden Sachverhalt des Vorherrschens des heiteren Wetters unter der Ägide eines „rex serenus“ auf den Punkt: „[…] Nubila nulla gravant populum sub Rege sereno. […].“[12] In einer Beschreibung des Jahres 1776 heißt es zum Revers der Medaille kennzeichnenderweise: „[…] Der liebliche, mit vielen Stralen [sic!] beleuchtete Sonnenwagen, welcher alle Finsterniß, Dunkelheit und trübe Wolken zertheilet und vertreibet, […].“[13]

„Serenitas“ ist somit sowohl als traditionsmächtige „Intitulatio“ als auch als Beschreibung eines aufkommenden lichtvollen Zeitalters und der damit verbundenen

9 Vgl. Ramsay Mac Mullen, Some Pictures in Ammianus Marcellinus, in: *The Art Bulletin* 46 (1964) Nr. 4, 435–455, insbesondere 439, Anm. 20.

10 Im VII. Hymnus des Prudentius wird der Begriff des „rex serenus“ in heilsgeschichtlicher Weise gebraucht, vgl. *Aurelii Prudentii Clementis Carmina,* hg. von Theodorus Obbarius. Tübingen 1845, 27, Z. 4.

11 Entsprechende Beispiele bei: Cornelia Kemp, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen* (Kunstwissenschaftliche Studien 53) München/Berlin 1981, 203, Nr. 76 (N).3; 223, Nr. 101.4. Eine 1613 auf Maria von Medici geprägte Medaille mit dem Motto „nitet atqve serenat“ am Revers (Jacques de Bie, *La France metallique* […]. Paris 1636, 316 f., pl. 105, Nr. XXII) zieht eine entsprechende Verbindung zwischen dem Regenbogen und dem heiteren Wetter. Eine Medaille auf den französischen König Heinrich IV. von Navarra (1605) zeigt in der Revers-Darstellung anschaulich dieses Vertreiben der Wolken durch die strahlende Sonne („sic obvia frango“), vgl. ebenda, 291, pl. 96, Nr. LXXXIV. Eine Medaille auf die endgültige Niederschlagung der Fronde 1653 mit der Umschrift „serenitas“ zeigt Apollo auf der Quadriga, vgl. *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis Le Grand* […]. Paris 1702, 34, sowie Hendrik Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79) Petersberg 2010, 217, Anm. 167.

12 *Venanti Honori Clementiani Fortunati Presbyteri Italici Opera poetica,* hg. Fridericus Leo (Monumenta Germaniae Historica, Auctorum Antiquissimorum IV/1) Berlin 1881, 127, V. 90 (*Carminum liber* VI); vgl. hier auch das *Glossarium mediae et infimae latinitatis* […], Bd. 6. Paris 1846, 201 (mit unpräziser Stellenangabe). Nicht ohne Bedeutung ist das Faktum, dass bereits in einer Dekoration mit Sinnbildern anlässlich der Geburt Erzherzog Josephs, des späteren Kaisers Joseph II. (1741), das Lemma „Serenum. / Heiter“ mit dem die Quadriga lenkenden Sonnengott Apoll kombiniert wurde, vgl. *Wiennerische Beleuchtungen* (wie Anm. 7) 124.

13 *Verzeichniß aller derjenigen Medaillen, welche sowohl allerley historische Begebenheiten von 1679 bis hiehero* […] *enthalten,* […] *auch noch beständig zu finden sind bey Georg Nicolaus Riedner*. Nürnberg 1776, 96 f., Nr. 404, 405.



Abbildung 5: Medaille mit dem Stempel von Andreas Vestner, die sich auf den Einzug von Franz Stephan (25. September 1745) zur Krönung (4. Oktober) in Frankfurt am Main bezieht (siehe Anm. 14).

Vertreibung der Dunkelheit zu lesen. Im Vergleich zu den Bildprägungen der Epoche Kaiser Karls VI. verlieren die verwendeten Begriffe allerdings ihre semantische Schärfe und Konsequenz. Direkte Antikenzitate und die Integration kosmischer Symbolik werden offensichtlich vermieden, statt dessen erscheint die gängige Kaiserverherrlichung mit Motti kombiniert, die – in ihrem Sinngehalt wesentlich einfacher formuliert – unterschiedliche Ansprüche in sich vereinigen können und sollen. Diesen markanten Zug in Richtung einer synkretistisch formulierten Ikonographie demonstriert auch eine Medaille mit dem Stempel von Andreas Vestner, die sich auf den Einzug Franz Stephans (25. September 1745) zur Krönung (4. Oktober) in Frankfurt am Main bezieht (siehe Abb. 5):[14] Offensichtlich werden hier zwei unterschiedliche Traditionsstränge miteinander kombiniert – die seit der römischen Antike weit verbreitete Adventus-Symbolik und der Hinweis auf die Wahl eines gottbegnadeten Herrschers, wie dies in dem von Strahlen umgebenen hebräischen Tetragramm deutlich gemacht wird.

Eine ebenfalls von Andreas Vestner anlässlich des Einzugs von Kaiser Franz Stephan in Wien nach der Kaiserkrönung 1745 geprägte Medaille wurde gegenüber dem ursprünglichen Entwurf verändert und zeigt in der endgültigen Ausführung das von der Victoria bekrönte Kaiserpaar in einer Quadriga vor einer Triumphpforte.[15] Das hier

14 Anna Maria von Österreich, *Schau- und Denkmünzen* (wie Anm. 8) Nr. 54; Wurzbach, *Katalog*, Teil 1 (wie Anm. 4) 371, Nr. 2319.

15 Anna Maria von Österreich, *Schau- und Denkmünzen* (wie Anm. 8) Nr. 67; Christina Thon,

beigegebene Motto „HILARITAS PUBLICA“ greift offensichtlich auf Medaillen zurück, die unter Papst Paul II. (reg. 1464–1471) geprägt wurden und ihrerseits unmittelbar auf die Medaillenprägung unter dem römischen Kaiser Hadrian (reg. 117–138) Bezug nehmen.[16] Die entsprechende Personifikation der „Hilaritas“, die sowohl unter Kaiser Hadrian als auch im späten 15. Jahrhundert als eine Frau mit Füllhorn als Attribut auftritt, wird nun aber nicht mehr rezipiert, sondern durch den – ikonographisch wesentlich gebräuchlicheren – triumphalen Einzug des Herrscherpaares ersetzt. Ähnlich wie bei der Verwendung der „Serenitas“ stammen Text und Bild aus jeweils unterschiedlichen Kontexten. Die „Romanitas“ wird demgemäß nicht mehr in einer konsequenten und umfassenden, textlichen wie ikonographischen Ausdeutung von Antikenbezügen transparent, sondern mit einer geringeren Stringenz – fast im Sinne einer Zitation notwendiger Signets kaiserlicher Repräsentation – vorgetragen. Gerade an der Medaillenproduktion als dem wohl sensibelsten Gradmesser der Selbstinszenierung des Herrschertums wird somit transparent, dass der Anspruch auf die weltumspannend-kosmische Funktion des römischen Kaisertums unter Franz Stephan, wohl auch aus Gründen veränderter politischer Rahmenbedingungen, deutlich zurückgenommen wurde – und dies zugunsten einer Kombination unterschiedlicher Text- und Bildtraditionen, die im Zeichen der „Romanitas“ zu neuen Sinnkontexten geordnet werden.

Das Familienbild als dynastisches „Argument“

Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzogen sich in der habsburg-lothringischen Dynastie tiefgreifende Umwälzungen: Der genealogisch-dynastische Familienbegriff der „Domus Austria“ wurde einer tiefen Wandlung zugunsten der Betonung der Repräsentation der „Kernfamilie“ unterworfen und die Dynastie somit gleichsam bildlich „familialisiert“.[17] Im Programm der Umgestaltung der Innsbrucker Hofburg von 1765 bis 1776[18] kulminierte die Idee, von der Maria Theresia sehr eingenommen zu sein schien – nämlich ihre Familie, die neue „Stammfamilie“, ins rechte Licht zu rücken. Im *Riesensaal,* 1776 von Franz Anton Maulbertsch freskiert,

Medaillenentwürfe von Georg Wilhelm und Andreas Vestner, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 36 (1982) H. 1–4, 49–77, insbesondere 61, Abb. 13; 76, Nr. 100.

16 G. F. Hill, Classical Influence on the Italian Medal, in: *The Burlington Magazine* 18 (1910/1911) 259–268, insbesondere 267, pl. I, 9 und 10.

17 Grundlegend: Barta, *Familienporträts* (wie Anm. 2) 39–51; Michael Yonan, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art.* The Pennsylvania State University 2011, 13–43.

18 Insbesondere in der Ausstattung des *Riesensaals* der Innsbrucker Hofburg, vgl. Barta, *Familienporträts* (wie Anm. 2) Abb. 16.

wurde nicht versucht, sich durch die Tradition einer Ahnengalerie zu legitimieren, sondern das Ziel war die Präsentation der habsburg-lothringischen „Kernfamilie" („Familia Augusta"). Diese Kernfamilie implizierte zugleich den Anspruch auf imperiale Weltherrschaft, unterstützt durch die Tatsache, dass die dabei dargestellten Töchter Maria Theresias, Marie Antoinette und Marie Caroline, in ihren Funktionen politischen Einfluss besaßen. Zu den Auswirkungen der naturrechtlichen und rationalen Auffassung vom Herrscheramt – wie auch der Kritik an der Erblegitimität – gehörte es, dass man sich nicht mehr der Magie des Ahnenkults versicherte, und infolgedessen die ehemals prominent vertretenen Ahnengalerien und Stammbäume zu deutlich nachgeordneten Aufgabenstellungen wurden.

Dieses „Image" der penibel und übersichtlich ins Bild gerückten kinderreichen „Familia Augusta" Franz Stephans und Maria Theresias wurde gleichsam zu einem unübersehbaren „Kennzeichen" habsburg-lothringischer Ikonographie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und nicht ohne Grund besonders durch Stiche verbreitet. Der Akzent liegt hier eindeutig auf der – aus den politischen Problemen in Zusammenhang mit der Regelung der habsburgischen Erbfolge verständlichen – Propagierung der Fruchtbarkeit der Nachkommenschaft, wie auch die penibel angeführten Geburtsdaten der Kinder in der Legende deutlich machen (Kupferstich von Johann Christoph Winkler nach einem Gemälde Martin van Meytens', nach 1755 [siehe Abb. 6]).[19] Der hier angesprochene Bildtypus kommt im Prinzip ohne jede emblematische Auszeichnung aus. Trotzdem ist es interessant zu beobachten, wie manche Familienbilder[20] in wichtigen Details offen gegenüber der Integration von monarchischen Hoheitssymbolen sind: Der einköpfige (!) Adler mit stilisierter habsburgischer Mitrenkrone sowie Szepter und Schwert in den Fängen auf der Rücklehne der Sitzbank verweisen in einem Gemälde nach Martin van Meytens – wie auch das göttliche Auge der Dreifaltigkeit auf dem Obelisken dahinter – auf heraldisch-emblematische Zusammenhänge. Dieses Gemälde gehört, dem verwendeten Typus nach, zum Typus der Familienbilder, ist aber stark von heraldischen Elementen durchsetzt. Hier erweist sich einmal mehr, dass – stärker als in der Epoche Karls VI. – die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen durchlässig waren und entsprechende Anregungen ausgetauscht werden konnten, die in vielen Bereichen zu Neuformulierungen des Selbstverständnisses in der Definition des Herrscheramtes führten. Auch für den später unter Kaiser Franz II. (I.) [reg. 1792–1835] grundlegenden Aspekt des Herrschers als „Bürger" liefert bereits die Epoche Franz Stephans wesentliche Grundlagen: Eine ko-

19 Ebenda, 91–98, Abb. 73, 75.

20 Z. B. Anonymes Gemälde nach Martin van Meytens, nach 1756 (St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum); vgl. Barta, *Familienporträts* (wie Anm. 2) 95, Abb. 76, 77.



Abbildung 6: Familia Augusta, Kupferstich von Johann Christoph Winkler nach einem Gemälde Martin van Meytens', nach 1755.

lorierte Tuschzeichnung (um 1750/1760?) von Franz Walter (1733–1804) zeigt etwa Franz Stephan und Maria Theresia bei der Gartenarbeit im Park von Schönbrunn[21] und verklärt in dieser Hinsicht die private Tätigkeit des Herrscherpaares unter einem Genreaspekt.

Die Neuformulierung der Selbstdarstellung im dynamisierten „Erzählbild"

Die kunsthistorische Entwicklung Europas in der zweiten Jahrhunderthälfte zeigt, dass in den verschiedensten Medien vormals starre Erzählstrukturen aufgebrochen und durch stärker dynamisierte Kompositionen ersetzt wurden. Ein – wie die Blattnummer zeigt – aus einer größeren Serie stammender Kupferstich des Augsburgers Johann Martin Will (1727–1807)[22] (siehe Abb. 7) verkörpert diese Entwicklung dynamisch ausgerichteter Kompositionen in beispielhafter Weise: Hier wird das Brustbild des Kaisers in einen heraldischen Rahmen eingeschrieben, der durch die Collane des *Ordens vom Goldenen Vlies* gebildet wird – bekrönt von der römisch-deutschen Kaiserkrone, die vom Doppeladler gehalten wird, der in den Fängen Szepter (und Lorbeer) sowie Schwert (mit Palme) hält. Das Ziel des kaiserlichen Herrscherauftrags verdeutlicht die kaiserliche Devise Franz Stephans *Pro Deo et Imperio* zu Seiten des gleichseitigen Dreiecks mit dem eingeschriebenen Auge Gottes – in ähnlicher Anordnung auch auf dem Revers der Krönungsmedaille Franz Stephans zu sehen. Die Assistenzfiguren sind in diesem Fall dem Brustbild nicht nur als erklärende Staffage beigegeben, sondern binden den Kaiser in neuartiger Weise in einen innovativen erzählerischen Zusammenhang ein: Die Personifikation des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (links) mit dem geschulterten Szepter in der Rechten präsentiert Franz Stephan mit der Linken den Reichsapfel, während ein Offizier auf der rechten Seite, vielleicht als Mitglied der Reichsarmee anzusprechen, wohl aber auch ein Hinweis auf die Errichtung eines stehenden Heeres zu dieser Zeit, seinen Degen mit der Rechten in strammer Präsentierhaltung zeigt.[23] Von Bedeutung ist

---

21 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Pk 2533, vgl. Gerda und Gottfried Mraz, *Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*. München ²1980, 158 (Abb.); Renate Zedinger (Hg.), *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, Katalog der Ausstellung auf der Schallaburg, 29. 4. bis 29. 10. 2000.* St. Pölten 2000, 231, Nr. 10.09.

22 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Ptf 133 (29).

23 Ähnlich in einem Kupferstich von Johann Michael Probst (Augsburg) im Wien Museum, Inv.-Nr. 85.292.



Abbildung 7: Brustbild von Kaiser Franz I., Kupferstich von Johann Martin Will (1727–1807).

hier, dass diese beiden Personen nicht *einer* ikonographischen Sinnebene entnommen sind, da sie im Fall der Personifikation einem allegorischen Zusammenhang entlehnt ist, das andere Mal aber (hinsichtlich des Offiziers) einen realhistorischen Verweis auf das Militär in der Mitte des 18. Jahrhunderts impliziert. Zu einem gemeinsamen Sinnzusammenhang wachsen diese beiden flankierenden Figuren im Stich insofern zusammen, als sie ihre Attribute, die auch die kaiserlichen Attribute (Reichsapfel und -schwert) sind, genau an jenen Stellen präsentieren, wo sie der im Zentrum im Brustbild dargestellte – hier aber ohne Attribute gegebene – Kaiser üblicherweise selbst halten würde. Ein wesentlicher Aspekt monarchischen Selbstverständnisses, das Tragen bzw. Vorweisen von Insignien, ist hier zur Gänze auf die Aktionen der Assistenzfiguren übergegangen, die solcherart gleichsam das „Kommando" im Bild übernommen haben, die eigentliche Handlung von der bisher üblichen Konzentration auf den Regenten lösen und in einem mehrschichtigen Kontext auflösen. Die Personifikation des Reiches und der Offizier „übersetzen" dabei Szepter und Schwert des heraldischen Reichsadlers im oberen Blattdrittel in greifbar-reale Figuren, erfüllen somit den symbolischen Kontext mit „echtem" Leben. Es ist dies bereits ein Vorgeschmack auf die Situation des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts, wo mit Klappbildern[24] thematische Zusammenhänge verändert werden können, ohne dass gleich ein neues Werk angefertigt werden musste. Die solcherart gesteigerte ikonographische „Mobilität" wird hier gleichsam in die Darstellung selbst mit hinein genommen – ein signifikantes Indiz für eine ungemein flexibel und multifunktional agierende Bildsprache der Druckgraphik, die mit einem feststehenden Figurenrepertoire eine nicht unbedeutende Veränderung der Aussage erzielen kann. Einen Gipfel erreicht diese Art der variablen Argumentation in „Klappbildern" der josephinischen Epoche: Hier ist vor allem ein unsignierter und unpublizierter Kupferstich aus dem späten 18. Jahrhundert *(Kaiser Joseph II. als Diogenes von Sinope mit Laterne)* zu nennen: In den Beischriften dieses Kupferstichs wird der Herrscher in aufklärerischer Absicht auf den Philosophen Diogenes von Sinope bezogen: „Dein bestes Vatter-Hertz, für Länder und Provinzen, ist ein wahrhaftes Licht für Könige und Prinzen". Der eigentliche Sinn dieser Graphik enthüllt sich aber erst im Vorgang des Aufklappens der oberen Darstellung des Diogenes und dem damit verbundenen Ansichtigwerden des darunter befindlichen Brustbildes Josephs II. „INVENI" ist demnach nichts anderes als der Kurzkommentar zum mythologisch legitimierten „Auffinden" Josephs, des „neuen Menschen", durch den antiken Philosophen.[25] Gottfried Bernhard Götz macht in

24 Barta, *Familienporträts* (wie Anm. 2) 82, Abb. 67.

25 Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar 2006, 108 f., Abb. 3, 4.

einem anderen Kupferstich, der – in Zusammenhang mit dem berühmten Pressburger Reichstag vom 11. September 1741 – einen vor Maria Theresia huldigenden Ungarn zeigt[26], von diesen Möglichkeiten der erzählerischen Ausweitung des Geschehens im Spannungsfeld von Zentrum und Rahmen ausführlich Gebrauch.

Das Instrumentarium der Mythologie wird auch in Wills Graphik strapaziert, indem als Vordergrundfigur der über Waffen und Trophäen sitzende Herkules in die Darstellung integriert wird, wobei darauf geachtet wird, dass neben der Keule des Herkules auch ein Gewehr (!) – somit die Gesamtheit des Waffenarsenals (in symbolischer wie in faktischer Hinsicht) – vorkommt. Die Integration des Herkules könnte im konkreten Fall auch auf die Motivation zurückzuführen sein, den Lothringer mit der prominenten mythologischen Bildtradition der Habsburger als „Herkulier" zu verschmelzen, befindet sich doch Franz Stephan im Stich direkt in einer Achse mit dem antiken Helden. Medaillen verdeutlichen hier ähnlich geartete Ansprüche: Aus dem Jahr 1754 ist eine Medaille von Anton Domanöck überliefert, auf deren Revers Kaiser Franz Stephan zwischen Herkules und Minerva dargestellt ist.[27]

In der Multifunktionalität und in dem die offensichtlichen Traditionsbrüche kaschierenden Synkretismus liegt ein wesentliches Kennzeichen der Repräsentation Franz Stephans nicht nur im Medium der Druckgraphik begründet, wie auch ein Blick auf den berühmten Prunksarkophag Franz Stephans und Maria Theresias in der Wiener Kapuzinergruft (Balthasar Ferdinand Moll, 1754) zeigt. Dessen Gestaltung changiert auf verschiedenen Ebenen zwischen antiker Apotheose und christlicher Auferstehungshoffnung, dem zeitgenössischen Kostüm Maria Theresias und der überzeitlich-antiken Imperatorentracht Franz Stephans sowie zwischen deskriptiver Genauigkeit in der Ziselierung der Liegefiguren und den symbolisch bestimmten Eckfiguren.[28] Weit entfernt von dem emphatischen Gestus und den Innovationen der Selbstdarstellung der habsburgischen Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. sowie der Weite des damit verbundenen thematischen Instrumentariums wird nun besonders in der Druckgraphik der Zeit Franz Stephans versucht, auf der Basis einer relativ kleinen Variationsbreite an Themenkreisen eine möglichst große Spannweite

26 Mraz, *Maria Theresia* (wie Anm. 21) 64 (Abb.).

27 Motto „virtvs dominatvr vtriqve", vgl. Karl Domanig, *Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. aus der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien 1896, 24, Taf. XLI, Nr. 280; Bernhard Koch, *Die Wiener Münze. Eine Geschichte der Münzstätte Wien*. Wien 1989, 190 (Abb.).

28 Zusammenfassend: Friederike Beelitz, Vereint in alle Ewigkeit. Balthasar Ferdinand Molls Grabmal von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen, in: *Belvedere – Zeitschrift für bildende Kunst* 5 (1999) H. 1, 50–63; Werner Telesko, „Hier wird einmal gutt ruhen seyn." Balthasar Ferdinand Molls Prunksarkophag für Franz Stephan und Maria Theresia in der Wiener Kapuzinergruft (1754), in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2010) 103–126.

in den Aussagen zu erzielen. Bild und Rahmen sind dabei interagierende Größen und Teil eines höchst dynamisch aufgefassten Prozesses, der die eigentlichen Bildrahmen bzw. -grenzen immer mehr in den Hintergrund treten lässt. Der genannte Kupferstich Johann Martin Wills zeigt anschaulich, dass in *einem* Blatt gleichsam *zwei* Einstellungen aufeinandertreffen können: Die präsentierend gedachte Personifikation des Heiligen Römischen Reiches ist dem ikonographischen Repertoire der Epoche Kaiser Karls VI. entnommen, der Offizier auf der rechten Seite steht hingegen für die Visualisierung der Realhistorie im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert. Diese intensivierte Interaktion zwischen „Zentrum“ und „Rahmen“ erfuhr zudem in einem vor 1745 entstandenen „Memorial“, einer Art Hausaltar mit zentraler Bildnisbüste Maria Theresias und flankierenden Soldaten[29], eine anschauliche Umsetzung ins Plastische.

Zusammenfassung – monarchische Selbstdarstellung als „Syntheseleistung“

Der entsprechende Grad der Innovation der Herrscherikonographie Kaiser Franz Stephans zeigt sich besonders in jenen Medien, bei denen erzählerische Zusammenhänge mit hoher Detailqualität eine bestimmende Rolle spielen – vor allem in der Plastik (Prunksarkophag Franz Stephans und Maria Theresias) sowie in Gemälden und in der Druckgraphik.[30] In den aufgrund ihrer spezifischen Funktion konservativer eingestellten Gattungen und Medien – wie etwa der Medaillenkunst, die zumeist zugespitzte symbolische Aussagen höchster Dichte implizierte und in konzentrierter Form Ansprüche vermitteln musste, – blieben hingegen traditionelle Vorstellungen und Typenbildungen über einen langen Zeitraum erhalten – und dies wohl auch aus dem Grund, da der 1748 von Franz Stephan ernannte Direktor des numismatischen Kabinetts, Valentin Jamerey-Duval (1695–1775), den Auftrag erhielt, den Bestand Kaiser Karls VI. mit dem lothringischen Sammlungen sowie Neuankäufen zu vereinigen[31], somit hier naturgemäß eine stärkere Anbindung an das Mäzenatentum sowie

29 *Katalog: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Schloß Schönbrunn*. Salzburg/Wien 1980, 72–74, Nr. 8.05.

30 Vgl. Werner Telesko, Herrscherrepräsentation im „kleinen“ Format – zur Verherrlichung Franz Stephans in der Druckgraphik, in: Renate Zedinger/Wolfgang Schmale (Hg.), *Franz Stephan und sein Kreis* (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 23) Bochum 2009, 391–409.

31 Theophil Tromballa, *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis. Beiträge zur Kulturgeschichte des Hauses Habsburg-Lothringen*. Wien: masch. phil. Diss. 1953, 179–238; Zedinger, *Lothringen* (wie Anm. 21) 124–128.

die numismatische Leidenschaft Karls VI. gegeben war. Die in der Medaillenproduktion besonders manifeste Orientierung an der antiken und habsburgischen Tradition betrifft auch die Gestaltung von Ehrenpforten, wie etwa eine für den neugewählten Kaiser Franz Stephan in Regensburg am 22. Oktober 1745[32] zeigt, die sich in ihrer ikonographischen Auszeichnung unübersehbar der Tradition der „Romanitas" mit expliziten Hinweisen auf Caesar und Augustus bedient.[33] In dieser Tradition der vor allem durch die Anwendung der Lichtmetaphorik gekennzeichneten Herrscherallegorese steht auch der Titelkupferstich im Krönungsdiarium Franz Stephans.[34]

Die visuelle Repräsentation Kaiser Franz Stephans demonstriert somit wesentlich deutlicher als in den Jahrhunderten zuvor eine stärkere funktionsbedingte Auffächerung der Herrscherikonographie im Sinne einer betonten Arbeitsteiligkeit der einzelnen Medien. Im Gegensatz zur Epoche Kaiser Karls VI. wurde kein „Staatsmythos" in einem gedanklichen Konzept mit festumrissener Ikonologie festgeschrieben, sondern die dynastischen Ambitionen gewannen vor allem aufgrund der Argumentationskraft der erzählerisch ausgerichteten Bildproduktion Gestalt. In dieser Hinsicht bilden besonders die Sujets der Medaillen die Wirklichkeit und die Ansprüche des Regenten gleichsam auf einer eigenen Ebene ab. Der Medaillenkunst, der Gemälde- und der Graphikproduktion scheint je ein eigener inhaltlicher Part im Gefüge dynastischer Legitimation zugedacht gewesen zu sein, die vor allem um die Betonung der „Romanitas"[35], die (Wieder-)Belebung des Familienbildes und die Dynamisierung erzählerischer Zusammenhänge in der repräsentativen Graphik kreist. Mit dieser neuartigen medialen Auffächerung und strategischen Differenzierung der Themenkreise weist die Repräsentation Franz Stephans bereits auf die franzisko-josephinische Epoche[36] als Endpunkt der Selbstdarstellung der Habsburg-Lothringer voraus.

32 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 88.809 (verlegt bei Bernhard Gottlieb Fridrich in Regensburg).

33 Eine beispielhafte Verbindung zwischen habsburgischer Genealogie und „Romanitas" zeigt ein anlässlich der Rückkehr des Kaiserpaares von der Kaiserkrönung in Wien errichteter Triumphbogen nach einem Entwurf Franz Anton Dannes, gestochen von Leopold Schmittner (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.461; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, LW 72.079-C).

34 *Vollständiges Diarium von der höchst-beglückten Erwehlung des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Franciscus* […]. Frankfurt am Main 1746.

35 Dieser Aspekt wird besonders in einigen Werken der Panegyrik Maria Theresias deutlich, wo die Aeneis als herausragendes Referenzmedium der genealogischen Ideologie fungierte, vgl. Elisabeth Klecker, Tradition und Moderne im Dienst des Herrscherlobes. Beispiele lateinischer Panegyrik für Maria Theresia, in: Franz M. Eybl (Hg.), *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des theresianischen Zeitalters* (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 17) Wien 2002, 233–247.

36 Telesko, *Geschichtsraum* (wie Anm. 25) 205 f.

Anna Mader-Kratky

Modifizieren oder „nach alter Gewohnheit"?

Die Auswirkungen des Regierungsantritts von Maria Theresia auf Zeremoniell und Raumfolge in der Wiener Hofburg*

Als Kaiser Karl VI. in den frühen Morgenstunden des 20. Oktober 1740 unerwartet und ohne einen männlichen Nachkommen in der kaiserlichen Sommerresidenz Favorita verstarb, trat erstmals in der Geschichte des Hauses Habsburg eine Frau das Erbe ihres Vaters an. Die nunmehrige Landesherrin, Erzherzogin Maria Theresia, war zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt, politisch vollkommen unerfahren und sah sich „auf einmal zusammen mit Geld, Truppen und Rat entblößet", wie sie in einer späteren Denkschrift konstatierte.[1] Die *Pragmatische Sanktion* sollte der Erbin zwar die Unteilbarkeit ihrer Erbkönigreiche und -länder garantieren, das Erlöschen im Mannesstamm bedeutete für das Erzhaus aber das Ende der seit 300 Jahren in ununterbrochener Folge übertragenen Kaiserwürde, und die Wiener Hofburg büßte vorerst ihren Rang als wichtigste Residenz des Heiligen Römischen Reiches ein.

Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen ist daher die Frage nach den Auswirkungen, die dieser Regierungswechsel zugunsten einer Frau und der gleichzeitige Verlust der Kaiserwürde auf Zeremoniell und Raumfolge in der Wiener Hofburg zeigten. Welche Änderungen erfuhr das Zeremoniell bei Hof, das neuerdings nicht mehr dem Rang eines Kaisers, sondern dem einer Königin Ausdruck verlieh? Zog sich Maria Theresia in die nordwestliche Hälfte des Leopoldinischen Traktes zurück, die

* Der vorliegende Beitrag ist Teil eines umfassenden Forschungsprojektes der Abteilung Kunstgeschichte des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (www.oeaw.ac.at/kunst), das sich der Bau-, Ausstattungs- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg vom Mittelalter bis in die Gegenwart widmet. Den Zeitraum 1705–1835 behandeln die beiden Forschungsprojekte *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Planungen – Bauten – Ausstattung – Funktion – Bedeutung* (P18199 und P21148) des FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) unter der Leitung von em. Univ.-Prof. Dr. Hellmut Lorenz.

1 Dieses seit Arneth tradierte Zitat wurde zuletzt von Zedinger relativiert: Alfred von Arneth, Zwei Denkschriften der Kaiserin Maria Theresia, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 47 (1871) 273; Renate Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch – Manager – Mäzen* (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 13) Wien/Köln/Weimar 2008, 81.

traditionell von Kaiserinnen bewohnt wurde, oder eignete sie sich jene Repräsentationsräume an, die bisher dem Kaiser und Landesherrn zustanden?

Das Zeremonialappartement der Wiener Hofburg im frühen 18. Jahrhundert

Mit dem Bau des Leopoldinischen Traktes unter Kaiser Leopold I. wurde der Großteil der kaiserlichen Repräsentationsräume aus der Alten Burg, die seit dem 18. Jahrhundert auch als „Schweizerhof" bezeichnet wurde, in das erste Obergeschoß des neuen Traktes verlegt (siehe Abb. 1). Vor der Errichtung des Leopoldinischen Traktes nahm das Zeremonialappartement zwei Flügel der Alten Burg ein und verlief daher über Eck. Nach Fertigstellung des neuen Traktes setzte sich die Zimmerflucht in direktem Anschluss an die Alte Burg fort und durchlief in einer annähernd 150 m langen Enfilade den südwestlichen Flügel der Alten Burg und den gesamten Leopoldinischen Trakt[2] (siehe Abb. 2).

Wer von kunsthistorischer Seite an die Frage nach der historischen Raumfolge in der Wiener Hofburg herantritt, erkennt rasch eine große Diskrepanz in der Vielfalt der erhaltenen Quellenbestände. Schriftliche Quellen – vor allem in Form der Zeremonialprotokolle[3] – sind zahlreich vorhanden, bildliche Quellen fehlen allerdings weitgehend. Aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts existieren nur wenige Grundrisse, die ein verlässliches Bild des damaligen Baubestandes vermitteln: Johann Lucas von Hildebrandt zeigt in seinem *Grund-Riß / Von den Haubt-Stock der ganzen / Idea der Kayserl: Residenz* (1724) zwar das erste Obergeschoß der Hofburg, doch legte er gerade

2 Christian Benedik, Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 6 (1990/91) 7–21; Herbert Karner, Die Hofburg: Vom mittelalterlichen „Castrum" zur Kaiserresidenz von Leopold I., in: Richard Kurdiovsky (Hg.), *Die österreichische Präsidentschaftskanzlei in der Wiener Hofburg*. Wien 2008, 19–35; Hellmut Lorenz, Der Leopoldinische Trakt 1705–1835: Barock und Klassizismus, in: Ebenda, 37–51; Herbert Karner/Anna Mader-Kratky, Die Wiener Hofburg. Architektur und Zeremoniell einer kaiserlichen Residenz, in: Elisabeth Vavra (Hg.), *Verbündet verfeindet verschwägert. Bayern und Österreich*, Ausstellungskatalog der Bayerisch-Oberösterreichischen Landesausstellung 2012, Band 2. Linz 2012, 50–58.

3 Mark Hengerer, Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in: Josef Pauser/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer (Hg.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*. Wien 2004, 76–93; Irmgard Pangerl/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung* (Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 31 = Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47) Wien 2007.

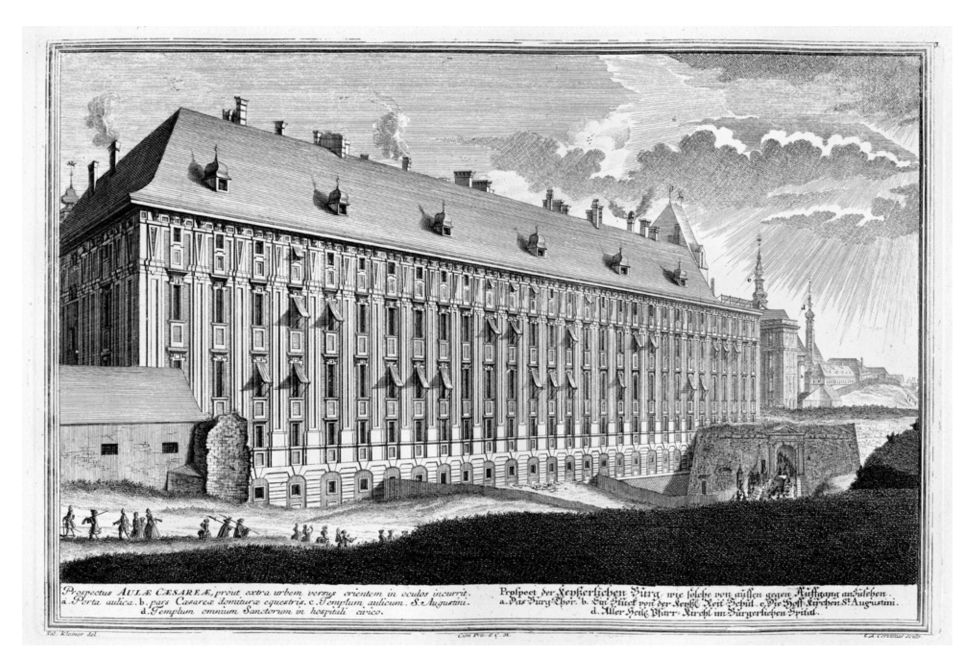


Abbildung 1: Johann August Corvinus nach Salomon Kleiner, Der Leopoldinische Trakt von den Vorstädten gesehen, aus: *Wahrhaffte und genaue Abbildung sowohl der Keyserl: Burg und Lust-Hauser* […]. Wien 1725, Tafel 3 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102).

über den Schweizerhof und den Übergang zum Leopoldinischen Trakt seine Ideen zum Umbau dieses Bereiches und verstellt damit den Blick auf den realen Bestand[4] (siehe Abb. 3). Im Nachlass des Architekten Balthasar Neumann fand sich dagegen ein Grundriss der kaiserlichen Repräsentationsräume, der Neumann vermutlich um 1745 aus Wien geschickt wurde und als Grundlage seiner Umbauplanungen der Hofburg dienen sollte.[5] Der Wiener Zeichner konzentrierte sich auf den Leopoldinischen Trakt und verzichtete auf die Darstellung des anschließenden Schweizerhofes, was den Plan in unserem Zusammenhang nur teilweise brauchbar erscheinen lässt[6]

4 Wien, Albertina, Architektursammlung, Az. 6038; Bruno Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt.* Wien 1959, 112–114, Abb. 168.

5 Zu den Hofburgplanungen Neumanns vgl. Hellmut Lorenz, Balthasar Neumanns Pläne für die Wiener Hofburg, in: Thomas Korth/Joachim Poeschke (Hg.), *Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987.* München 1987, 131–142.

6 Ein Vergleich des Grundrisses mit den Erkenntnissen aus den Zeremonialprotokollen macht deutlich, dass sich der Zeichner exakt an die Raumdisposition im Leopoldinischen Trakt gehalten hat; gerade was den Bereich um die alte Schwarze Adlerstiege auf der Seite der Kaiserin betrifft.

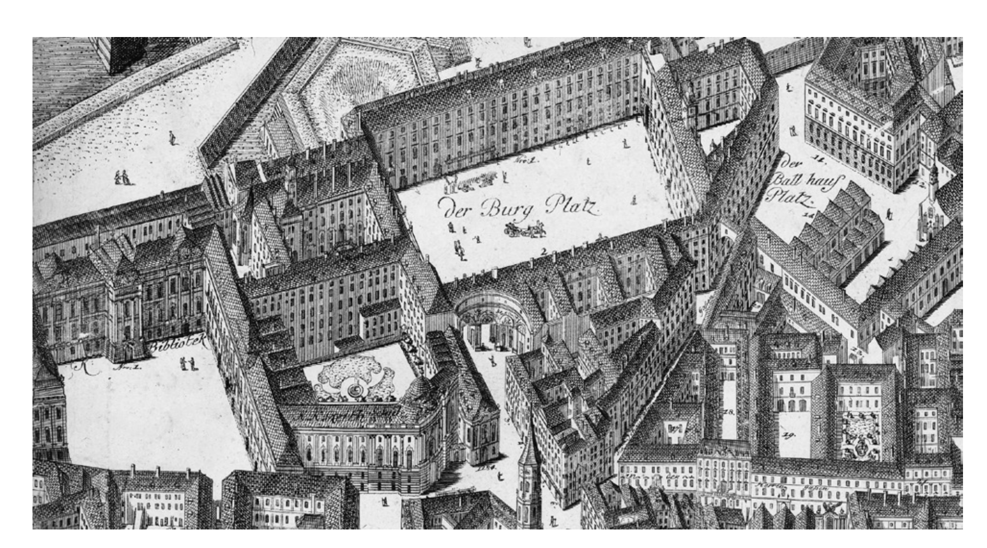


Abbildung 2: Joseph Daniel Huber, Vogelschau der Hofburg mit der Alten Burg links, dem Leopoldinischen Trakt rechts und der unvollendeten Michaelerfassade im Vordergrund, aus: *Scenographie oder Geometisch-Perspect. Abbildung der Kays. Königl. Haupt und Residenz Stadt Wienn,* 1777 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, K-V[Bl]: OE/Vie 166).

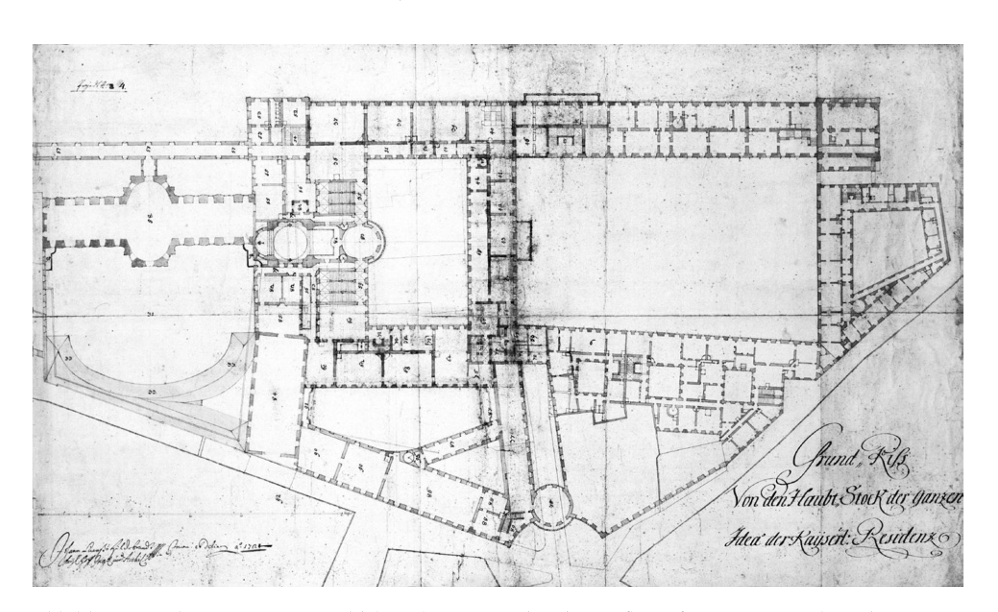


Abbildung 3: Johann Lucas von Hildebrandt, Gesamtplan der Hofburg für ein Um- und Neubauprojekt, Hauptgeschoß, 1724, Federzeichnung mit Kreide (Wien, Albertina, Architektursammlung, Az. 6038).

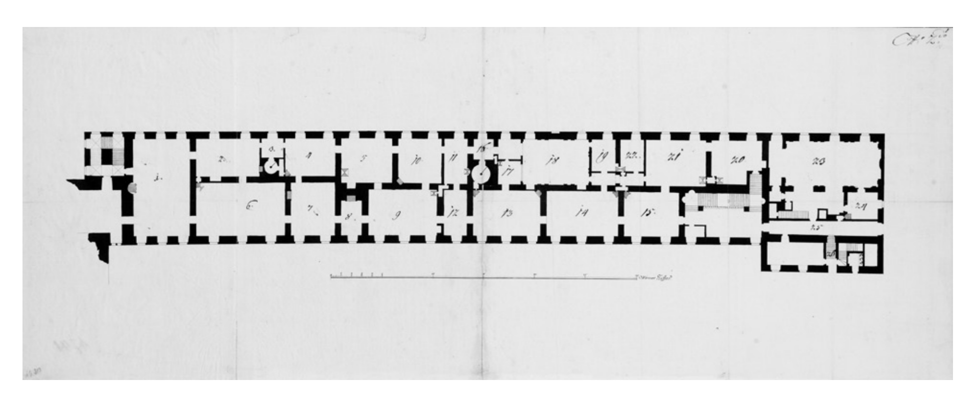


Abbildung 4: Anonym, Leopoldinischer Trakt, Bestandsplan, Hauptgeschoß, Federzeichnung aus dem Nachlass von Balthasar Neumann, um 1745 (bpk/Kunstbibliothek, SMB, Hdz 4741).

(siehe Abb. 4). Zuletzt ist auf einen Gesamtplan der Wiener Hofburg hinzuweisen, bei dem es sich um eine Rekonstruktion des frühen 19. Jahrhunderts handelt. Auf der Basis historischen Materials fertigte Hofarchitekt Johann Aman einen Grundriss des Hauptgeschosses an[7], der den Zustand der Hofburg gegen Ende der 1740er Jahre, also noch vor dem mariatheresianischen Umbau des Zeremonialappartements zeigt (siehe Abb. 5). Weil Aman bereits eine gegenüber 1740 veränderte Raumfolge am nordwestlichen Ende des Leopoldinischen Traktes festhält – wie anhand der Zeremonialprotokolle noch zu zeigen sein wird –, und bei Neumann der Anschluss an den Schweizerhof fehlt, erscheint ein Zusammenlegen der beiden Grundrisse sinnvoll, um jene Raumsituation zu rekonstruieren, die Maria Theresia bei ihrem Regierungsantritt im Herbst 1740 wahrscheinlich vorfand (siehe Abb. 6).

Über Aussehen und Ausstattung der Räume bis zum Tod Karls VI. sind wir noch schlechter unterrichtet als über die reine Raumdisposition, da nur wenige Innenansichten überliefert sind. Raumeinblicke haben sich einerseits in einer Reihe von Vorzeichnungen erhalten, die Raymond le Plat für eine nie vollendete Stichserie anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Josepha mit dem sächsischen Thronfolger Friedrich August (1719) anfertigte.[8] Andererseits geben die Kupferstiche aus der Beschreibung der Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände vor Maria Theresia

7 Wien, Albertina, Architektursammlung, Az. 6181.

8 Erstmals vollständig publiziert bei Christian Benedik, Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I., in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997) 3/4, 552–570, Abb. 691–694.

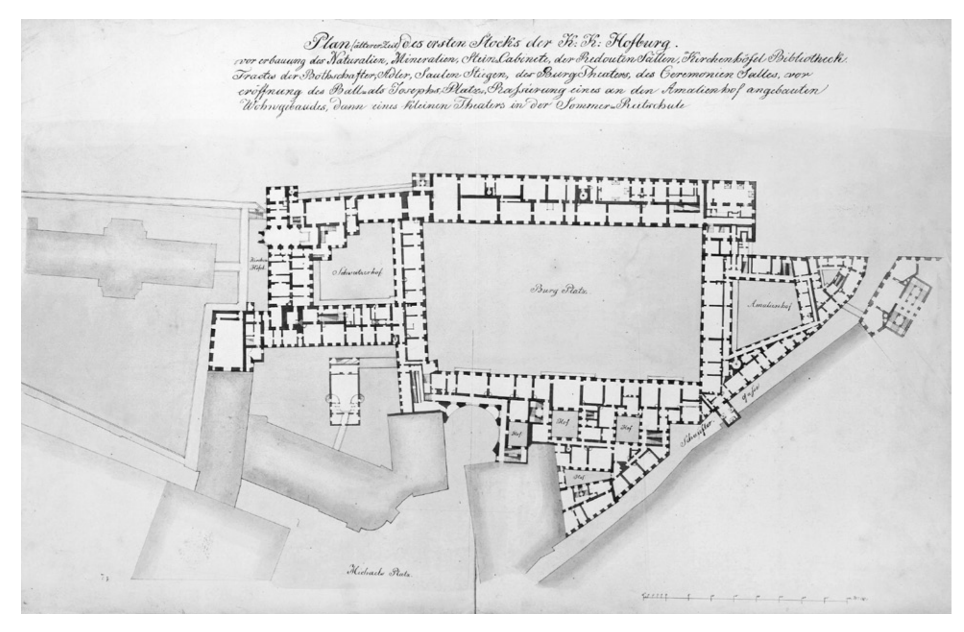


Abbildung 5: Johann Aman, Historischer Gesamtplan der Hofburg im Zustand der späten 1740er Jahre, Hauptgeschoß, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Wien, Albertina, Architektursammlung, Az. 6181).

am 22. November 1740 ein Bild von der Ritterstube, in der sowohl der Huldigungsakt als auch die königliche Tafel stattfanden[9] (siehe Abb. 7).

Bevor das Zeremoniell unter Königin Maria Theresia näher beleuchtet wird, sei die Nutzung des Zeremonialappartements unter Kaiser Karl VI. nachgezeichnet, um die veränderte Situation ab 1740 deutlich zu machen. Eine Vorstellung zeremonieller Abläufe und ihrer Auswirkungen auf die Raumfolge der Hofburg lässt sich vor allem anhand von Audienzen am Wiener Kaiserhof geben[10]: Nachdem der Gesandte vom kaiserlichen Audienzkommissar in seinem Quartier abgeholt worden war, näherte sich die Kolonne prunkvoller Paradekarossen über den Kohlmarkt und den

9 Georg Christoph Kriegl, *Erb-Huldigung, welche der Allerdurchleuchtigst-Großmächtigsten Frauen Frauen Mariae Theresiae, zu Hungarn, und Böheim Königin, als Ertz-Herzogin zu Oesterreich, von denen gesammten Nider-Oesterreichischen Ständen allerunterthänigst abgeleget den 22. Novembris Anno 1740.* Wien 1740, Tafel IV und VI.

10 Vgl. Valenta, der sich auf die Audienz des sächsischen Botschafters Graf Fleming 1719 bezieht. Ich danke meinem Kollegen Rainer Valenta für das Manuskript seines Beitrags: Rainer Valenta, L'appartement impérial à l'époque de Charles VI. Une tentative de reconstruction, in: Thomas W. Gaehtgens/Markus A. Castor/Frédéric Bussmann (Hg.), *Versailles et l'Europe. L'appartement royal et princier 1650–1750. Architecture – décor – ceremonial.* Paris [im Druck].

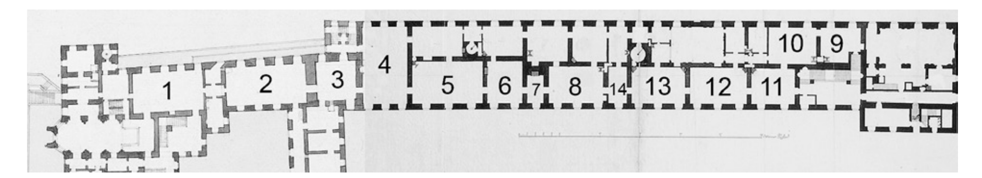


Abbildung 6: Das Zeremonialappartement im Leopoldinischen Trakt um 1740 (unter Verwendung des Bestandsplanes aus dem Neumann-Nachlass und des Gesamtplanes von Aman): Appartement des Kaisers: Trabantenstube (1), Ritterstube (2), Erste Antekammer (3), Zweite und Große Antekammer (4), Ratsstube (5), Retiraden (6–7), Schlafzimmer (8); Appartement der Kaiserin: Trabantenstube (9), Erste Antekammer (10), Zweite Antekammer (11), Audienzzimmer (12), Spiegelzimmer (13), Retirade (14).

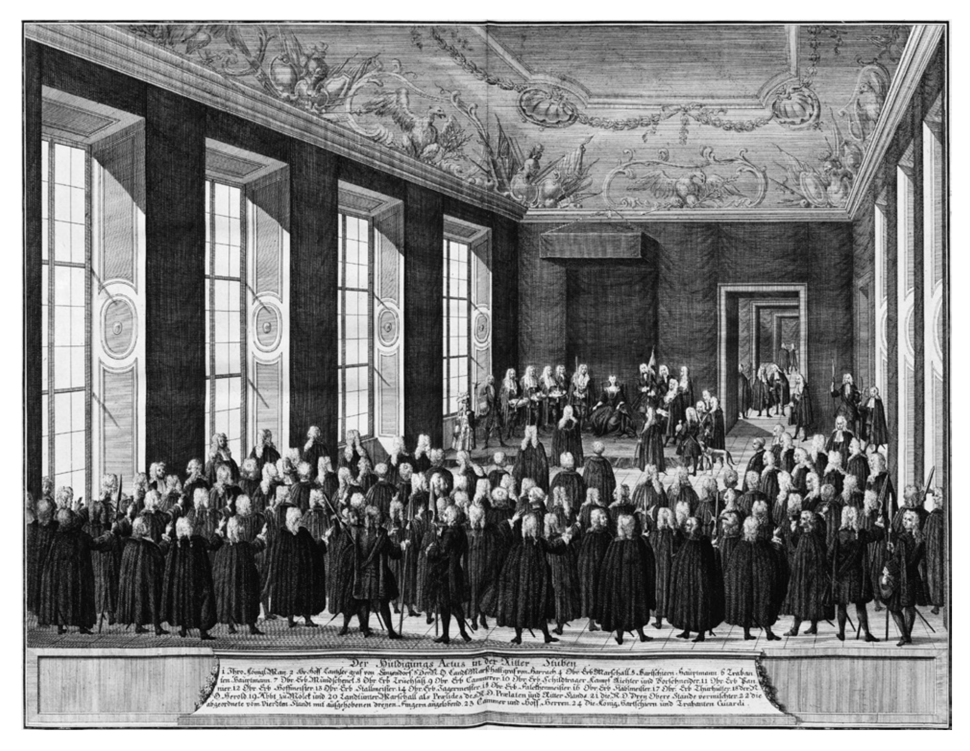


Abbildung 7: Ansicht der Ritterstube anlässlich der Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände vor Maria Theresia, aus: Georg Christoph Kriegl, *Erb-Huldigung, welche der Allerdurchleuchtigst-Großmächtigsten Frauen Frauen Mariae Theresiae, zu Hungarn, und Böheim Königin, als Ertz-Herzogin zu Oesterreich, von denen gesammten Nider-Oesterreichischen Ständen allerunterthänigst abgeleget den 22. Novembris Anno 1740,* Tafel IV (Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, CP.1.A.10).

Michaelerplatz der Burg (vgl. Abb. 2). Allein den Wagen des Audienzkommissars und des Botschafters war es gestattet, in den Schweizerhof einzufahren; die übrigen Kutschen mussten im Großen Burghof warten. An der Stiege wurde der Botschafter vom Obersthofmarschall empfangen, der weitere Weg führte in den Piano nobile, wo die Enfilade des Kaisers in der Trabantenstube ihren Anfang nahm (vgl. Abb. 6). In der Ritterstube traf der Botschafter auf den Obersthofmeister und in der ersten Anticamera auf den Oberstkämmerer, der den Gast dem Kaiser meldete. Die eigentliche Audienz fand in der Ratsstube statt. Nach Beendigung der Audienz durchschritt der Botschafter die beiden Antekammern und gelangte über eine kleinere Treppe in das darunterliegende Mezzaningeschoß. Er folgte dem sogenannten Kontrollorgang an das andere Ende des Leopoldinischen Traktes und kam über das dortige Treppenhaus wiederum ins erste Obergeschoß zum Appartement der Kaiserin, das von dieser Seite des Traktes auf das gemeinsame Schlafzimmer des Kaiserpaares in der Mitte zulief.[11]

Die Nutzung des Zeremonialappartements nach dem Tod Karls VI.

Schriftliche Grundlage der folgenden Ausführungen sind die Zeremonialprotokolle der ersten Monate nach Amtsantritt der jungen Königin, also von 20. Oktober 1740 bis zum 19. Juni 1741, dem Tag der Abreise des Wiener Hofes nach Preßburg, wo Maria Theresia zur ungarischen Königin gekrönt wurde. Gemeinsam mit ihrem Gemahl Franz Stephan von Lothringen und einem Großteil ihrer Familie und ihres Hofstaates blieb sie aufgrund der wachsenden Kriegsgefahr im Zuge des Österreichischen Erbfolgekrieges bis Ende des Jahres in Preßburg und kehrte erst am 11. Dezember 1741 nach Wien zurück.[12]

Bereits wenige Stunden nach dem Ableben Kaiser Karls VI. trat am Morgen des 20. Oktober 1740 die Hofkonferenz bei Obersthofmeister Sigmund Rudolph Graf Sinzendorf zusammen, um über das Zeremoniell der Trauerfeierlichkeiten zu beraten.

11 Raumabfolge auf der Damenseite nach Valenta: Wachtstube – Ritterstube – Anticamera – Audienzzimmer (Tafelzimmer) – Spiegelzimmer – Kabinett – Schlafzimmer. Woher die Bezeichnung „Ritterstube der Kaiserin" rührt, geht aus dem Beitrag von Valenta nicht hervor; Valenta, L'appartement (wie Anm. 10). Unter Maria Theresia wird im Damenappartement keine Ritterstube erwähnt. Näheres dazu weiter unten.

12 Im Oktober 1741 wurde u. a. überlegt, die Königin und ihren Hofstaat in die Festung Raab zu übersiedeln, sollten sich die feindlichen Truppen Preßburg nähern; HHStA, ÄZA, Karton 40, 1741 X 3–9. Zur Rückkehr nach Wien am 11. Dezember 1741 vgl. HHStA, ZA Prot. 18, fol. 411r–414v (11. Dezember 1741). Erst im April 1742 kehrten Elisabeth Christine und Maria Anna aus Graz zurück, wohin sie sich aufgrund der drohenden Belagerung Wiens durch bayerisch-französische Truppen zurückgezogen hatten; HHStA, ZA Prot. 18, fol. 476v–477r (15. April 1742).

In der Zwischenzeit verließ die Kaiserinwitwe Elisabeth Christine die Favorita und zog sich gemeinsam mit ihrer Tochter, Erzherzogin Maria Anna, in das Salesianerinnenkloster auf dem Rennweg zurück. „Ihro Durchlaucht die Erzherzogin vermählte Herzogin v. Lothringen und nun mehrig declarirte Königin von Hungarn- und Böheimb“ Maria Theresia „nebst dero Herrn Gemahl Sr: Königl: Hoheith“ Franz Stephan verblieben mit Erzherzogin Maria Magdalena, der unverheirateten Schwester Karls VI., und Prinz Karl von Lothringen in der Sommerresidenz auf der Wieden.[13] Als Ergebnis der morgendlichen Besprechung legte die Hofkonferenz der Königin ein Protokoll vor und sprach darin ihre Empfehlungen für das zeremonielle Vorgehen während der nächsten Tage aus: Der Leichnam des Kaisers sollte bereits am folgenden Tag aus der Favorita in die Burg gebracht, in der Ritterstube auf einem Paradebett aufgebahrt und gemeinsam mit den kaiserlichen und königlichen Insignien dem „Volck exponiret“ werden. Die Dauer der Exponierung des Leichnams läge im Ermessen ihrer königlichen Majestät und hinge von einer allerhöchsten Entscheidung ab, die Hofkonferenz empfehle aber die bisher üblichen drei Tage. Für die Begräbnisfeierlichkeiten legten die Berater nahe, auf eine Teilnahme der jungen Königin und ihrer Schwester Maria Anna zu verzichten, und fragten an, „ob es dermahlen nicht auch de convenientia wäre, daß Sich beede durchlauchtigste Erzherzoginnen zu absentiren beliebten“. Anlass für diese Empfehlung gab nicht zuletzt der gesundheitliche Zustand der Königin: Maria Theresia erwartete ihr viertes Kind, das im März 1741 geboren wurde, und so sollten der werdenden Mutter die Beschwerlichkeiten eines Begräbnisses erspart werden. Die Antwort der Königin ließ nicht lange auf sich warten und macht deutlich, dass sich Maria Theresia bereits zu Beginn ihrer Regierung bewusst über die Ratschläge ihrer Berater hinwegsetzte: „Die Erzherzoginnen werden mit der Leich gehen“, ließ sie Sinzendorf in einem Handbillet wissen.[14]

Eine Woche nach dem Tod des Vaters übersiedelte Maria Theresia gemeinsam mit ihrem Gemahl aus der Sommerresidenz Favorita in die Wiener Hofburg und gedachte, künftig im Appartement ihrer Eltern im Hauptgeschoß des Leopoldinischen Traktes zu residieren. Bei ihrer Ankunft suchte sie zwar jenes Appartement im zweiten Stock des Traktes auf, das sie bisher gemeinsam mit Franz Stephan bewohnt hatte, wollte allerdings „aldort nur in so Lang dero Logierung nehmen, biß Man den

---

13 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 233v–234r (20. Oktober 1740). Zum Tod Karls VI. zuletzt: Michaela Kneidinger/Philipp Dittinger, Hoftrauer am Kaiserhof 1652 bis 1800, in: Pangerl/Scheutz/Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof* (wie Anm. 3) 529–572, hier: 539–543.

14 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 234r–238v (20. Oktober 1740). Den Tabubruch einer Teilnahme weiblicher Mitglieder des Kaiserhauses am Begräbnis des Familienoberhauptes begeht m. E. Maria Theresia und nicht die Hofkonferenz, die sich dezidiert dagegen ausspricht; vgl. dazu Kneidinger/Dittinger, *Hoftrauer* (wie Anm. 13) 541.

erstn Stock herunten, alwo Ihro Kay: May: höchst Seeligsten Andenckens gewohnet haben, für Allerhöchst dieselbe, und den Herrn Herzog wird zu bereitet haben".[15] Für ihre Mutter Elisabeth Christine bedeutete dies den Rückzug in das Witwenappartement im zweiten Stock[16], das auch von Maria Theresia nach dem Tod ihres Gemahls (1765) bezogen wurde.[17]

Das Zeremonialappartement unter Königin Maria Theresia

Der erste zeremonielle Akt, der Maria Theresia als neue Landesherrin erwartete, war der öffentliche Kirchgang in die Hofkapelle am Sonntag, dem 30. Oktober 1740. Aus diesem Anlass trat die Hofkonferenz neuerlich zusammen und legte in ihrem Gutachten nicht allein den Kirchgang und die daran anschließende Tafel in der Ratsstube fest, sondern äußerte sich in Hinblick auf alle weiteren zeremoniellen Abläufe am Wiener Hof: „Nun hat Man nach dießfälliger Beratschlagung, und gethanen Umbfrag zum Voraus, gleichsam pro principio gesezet, daß bey dermahlig von Euer Königl: May: angetretten-glücklichen Regierung überhaubt eben die Ordnung, Hoff-Braüch, und Ethiquette, wie vor diesem unter der nun Mehro in Gott Ruhenden Kay: May: der Herrn Vattern, in allen und jeden, ohne einen Unterschied zu machen, auch fürohin beobachtet, und bey Hoff fort geführet werden sollen." Hinsichtlich des kaiserlichen Appartements und seiner Nutzung durch die Königin wurde ausdrücklich betont, „nach deme die Zimmer, und Anti-Cammern bey Hoff wie vor diesem, zu verbleiben haben, Euer Königl: May: aus der Retirade durch das Raths-Zimmer, beede Anti-Cammern, und die Ritter-Stuben, zwischen aldort spalierweiß angestelte Arciern- und Trabanten Leib-Wachten, offentlich hervor, und nach der Hoff-Capellen zu geben belieben möchten".[18] Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass an keine Änderung des bestehenden Zeremoniells und der sich daraus ergebenden Raumfolge gedacht, sondern die Wichtigkeit einer unein-

15 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 261r–v (26. Oktober 1740).

16 Der Hofstaat der Kaiserinwitwe wurde Anfang November eingerichtet [HHStA, ZA Prot. 17, fol. 275v–278r (5. November 1740)] und Ende des Jahres wurde ihre weitere finanzielle Versorgung sichergestellt; dazu zählte auch die Ablösung von Mobilien in ihren ehemaligen Wohnräumen wie etwa der Spiegel im Spiegelzimmer; HHStA, ZA Prot. 17, fol. 355r–359v (30. Dezember 1740) und ZA Prot. 18, fol. 2r–3v (9. Jänner 1741).

17 Maria Theresia übersiedelte im Herbst 1766 in das Witwenappartement ihrer Mutter. Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch/Hanns Schlitter, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters* (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 6) Wien 1917, Bd. 6, 206.

18 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 261v–264v (28. Oktober 1740), hier: fol. 263r–v.

geschränkten Fortführung derselben betont wurde. Königin Maria Theresia sollte künftig in jenem Repräsentationsappartement residieren, das bislang dem Kaiser vorbehalten war, und sie hatte sich daher bei ihrem ersten öffentlichen Kirchgang aus den Retiraden durch die Ratsstube, die beiden Antekammern, die Ritter- und die Trabantenstube in Richtung der Hofkapelle zu begeben. Erstmals stand somit die gesamte Enfilade der repräsentativen Räumlichkeiten einer Frau zur Verfügung und wurde von dieser uneingeschränkt genützt.

Als problematisch stellte sich allerdings das Verhalten gegenüber dem päpstlichen Nuntius dar, der sich bis zu seiner offiziellen Akkreditierung „bey derley offentlichen Functionen nicht einfinden" würde. Dasselbe galt für den Wiener Kardinal und Erzbischof Sigismund von Kollonitsch, der sich fernhalten wollte, „biß Man das Ceremoniel mit dem Nuntio reguliret". Die Hofkonferenz war aber zuversichtlich, rasch eine für beide Seiten zufriedenstellende Lösung zu finden, sodass „kein Anstand seyn wird, auß der Sach zu Langen, anbey allen Anstössigkeiten des Rangs halber aus zu weichen".[19]

Als Tafelordnung legte die Hofkonferenz fest, öffentliche Tafeln könnten in der Ratsstube oder in der Anticamera stattfinden, wolle die Königin am Abend mit dem Herzog privat speisen, werde in „dero aigenen Wohn-Zimmern" gedeckt; an diesen privaten Abendessen könnten auch die Erzherzoginnen Maria Magdalena und Maria Anna sowie Prinz Karl von Lothringen teilnehmen. Speise die Königin allein mit dem Herzog, stehe ihr aufgrund der ranghöheren Stellung der rechte Platz an der Tafel zu, ihr Gemahl sitze zu ihrer Linken.[20] Sind die Erzherzoginnnen Maria Magdalena und Maria Anna zugegen, hätten sie die Königin in ihre Mitte zu nehmen, „an Selbe hierauf Ihro Königliche Hoheit, dan dessen Herr Bruder der Prinz Carl aber an der Seithen sich auch zur Taffel sezeten". Demnach musste Franz Stephan zugunsten von Mitgliedern des Erzhauses auf den Platz an der Seite seiner Gemahlin verzichten und sich an das Ende des Tisches zurückziehen, sein Bruder durfte nur an der Schmalseite der Tafel Platz nehmen.[21]

19 Ebenda, fol. 263v–264r; zum Zeremoniell des Nuntius vgl. Elisabeth Garms-Cornides, Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller (Hg.), *Kaiserhof – Papsthof. 16.–18. Jahrhundert* (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom 12) Wien 2006, 125–146.

20 Weitere Beispiele zum Tafelzeremoniell der Habsburger: Ingrid Haslinger, *Küche und Tafelkultur am kaiserlichen Hofe zu Wien*. Wabern/Bern 1993, 8–19.

21 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 264v–267v (28. Oktober 1740). Anlässlich der Geburt von Erzherzog Joseph nahmen alle Genannten an einer öffentlichen Tafel teil; inklusive Skizze: HHStA, ZA Prot. 18, fol. 88v (23. April 1741).

Die Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände vor Maria Theresia

Am 22. November 1740 nahm Maria Theresia die Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände entgegen, bei der das althergebrachte Zeremoniell ebenfalls streng eingehalten wurde: Nachdem der Erzherzogshut am Vortag aus Klosterneuburg überbracht worden war, begaben sich alle Teilnehmer am Morgen der Erbhuldigung in einem feierlichen Zug über Kohlmarkt und Graben nach St. Stephan, um dem Hochamt beizuwohnen. Nach der Rückkehr in die Hofburg erfolgte in der Ritterstube der Huldigungsakt (siehe Abb. 7), wo nach einem *Te Deum* in der Hofkapelle auch die königliche Tafel gehalten wurde. Die Tafeln höfischer Würdenträger für die Stände fanden in diversen Räumlichkeiten der Hofburg statt.[22]

Das Festhalten am traditionellen Zeremoniell einer Erbhuldigung bringt auch jene Erbhuldigungsbeschreibung bildhaft zum Ausdruck, die von den niederösterreichischen Ständen 1740 in Auftrag gegeben wurde. Bei sechs der insgesamt elf, den Text illustrierenden Kupferstiche wurden exakt dieselben Druckplatten verwendet, die bereits für die Erbhuldigungsbeschreibung Kaiser Josephs I. 1705 zum Einsatz gekommen waren. Die wiederverwendeten Platten erfuhren nur in der Beschriftung und in kleinen Darstellungsdetails Adaptierungen und wurden ansonsten unverändert übernommen. Vollständig ausgewechselt wurden nur die fünf Szenen des festlichen Zuges über den Graben, des Hochamtes in St. Stephan, des Huldigungsaktes und der königlichen Tafel in der Ritterstube sowie der Freitafel der niederösterreichischen Herrenstände.[23]

---

22 *Erste Zusammentretung wegen Erblandhuldigung und alleruntertänigstes gehorsamstes Referat*: HHStA, ZA Prot. 17, fol. 272r–275v (1. November 1740); Dekret wegen baulicher Erfordernisse für die Erbhuldigung: Ebenda, fol. 280v–281r (5. November 1740); *Beschreibung der, in dem Erz-Herzogthumb Österreich unter der Enß Ihro Königl: May: und durchlauchtigsten Erz-Herzogin Maria Theresia vermählten Herzogin von Lothringen, geleisten Erb-Landts-Huldigung*: Ebenda, fol. 296r–339v (22. November 1740), inklusive Schema für St. Stephan, Ritterstube, Burgkapelle und Königliche Tafel in der Ritterstube; Rückstellung des Erzherzogshutes nach Klosterneuburg: Ebenda, fol. 340r–v (24. November 1740).

23 Übernommen wurden die Druckplatten für die Tafeln I, V, VIII–XI wohl aus ökonomischen Gründen, um ein rasches Erscheinen der Erbhuldigungsbeschreibung zu ermöglichen; Ludwig von Bülich, *Erb-Huldigung, so dem* […] *Römischen Kayser, auch zu Hungarn und Böheimb König, als Ertz-Hertzogen zu Oesterreich Josepho dem Ersten: von denen gesambten Nider-Oesterreichischen Ständen* […] *und denen von Wienn* […] *an dem auff den 22. deß Monats Septembris Anno 1705 angesetzten Tag abgelegt*. Wien 1705; Kriegl, *Erb-Huldigung* (wie Anm. 9).

Die erste öffentliche Audienz bei Maria Theresia

Die erste öffentliche Audienz gewährte Maria Theresia dem päpstlichen Nuntius Camillo Paolucci[24] am 15. Dezember 1740: Mit drei sechsspännigen, aufgrund der Hoftrauer schwarz überzogenen Paradewagen fuhr der Nuntius in den Großen Burghof ein, allein sein Leibwagen durfte in den Schweizerhof weiterfahren. Über die Trabanten- und Ritterstube erreichte der Nuntius die Türe zur Ersten Anticamera, wo ihn der königliche Obersthofmeister Ferdinand Leopold Graf Herberstein in Vertretung des Oberstkämmerers empfing und bis zur Ratsstube geleitete. Nach Meldung bei ihrer königlichen Majestät ließ Herberstein den Gast eintreten, und „die Thier verbliebe, währender Audienz, verschlossen, der Päbstliche Herr Nuntius hatte auch das Päbstl: Breve bey sich umb solches an Ihro Königliche May: abzugeben". Nach einer halben Stunde war die Audienz beendet, und der Nuntius kehrte nach vorgeschriebenem Zeremoniell in die päpstliche Nuntiatur zurück. Franz Stephan war bei dieser Audienz nicht zugegen.[25]

Nach den zeremoniellen Ungereimtheiten, die den apostolischen Nuntius noch zu Beginn der neuen Regierung an einer Teilnahme an offiziellen Amtshandlungen gehindert hatten, taucht dieses Problem kein weiteres Mal in den Zeremonialprotokollen auf. Über das Zeremoniell scheinen die beiden Höfe also rasch übereingekommen zu sein, sodass der päpstliche Nuntius seine erste Audienz bei Hof wahrnehmen konnte.

Die Geburt und Taufe von Erzherzog Joseph

Bereits Ende Jänner 1741 trat die Hofkonferenz zusammen, um über die bevorstehende allerhöchste Geburt und Taufe des sehnlich erwarteten Thronfolgers im Frühjahr zu beraten. Im Konferenzgutachten wird ausdrücklich festgehalten und betont, „daß Man über haubt dem jenigen, so in vorigen Zeiten bey Tauffen deren durchlauchtigsten Erzherzoglichen Herrschaften beobachtet worden auch aniezo […] und in keinerley Weeg, so wohl in diesem als allen übrigen derley gewöhnlichen

24 Camillo Paolucci war 1738–45 apostolischer Nuntius am Wiener Hof, vgl. dazu http://www.nuntiatur.at/index.php?menuid=26 (8. November 2012); zum Zeremoniell der Birettaufsetzung nach der Kardinalskonsekration 1743 vgl. Garms-Cornides, *Liturgie* (wie Anm. 19) 142. Entsprechend seiner Kardinalswürde empfing Maria Theresia den päpstlichen Nuntius ab 1743 nicht mehr öffentlich in der Ratsstube sondern in der Retirade; vgl. Khevenhüller-Metsch/Schlitter, *Tagebuch* (wie Anm. 17) Bd. 1 (1907) 175–176.

25 HHStA, ZA Prot. 17, fol. 350v–351v (15. Dezember 1740).

Veranstaltungen davon abgehen“ werde. Der Tradition war abermals strikt Folge zu leisten, die Ritterstube „nach alter Gewohnheit für obbesagte Tauff-Function“ einzurichten (siehe Abb. 8). Trotz Hoftrauer plädierte die Hofkonferenz für eine farbige statt der trauerbedingten schwarzen Spalierung der Wände, beim Baldachin über dem eigens aufgerichteten Altar in der Ritterstube sollte aber auf goldenen Stoff zugunsten „gefarbten Reichen Zeüg[s]“ verzichtet werden – diese Entscheidung lag weniger in der Hoftrauer begründet, als „weilen das Goldt Stuck eine Kayserliche Würde anzeiget“.[26] Zumindest für den Tag der Taufe sollten jene Räume farbig spaliert werden, durch die das neugeborene Kind in die Ritterstube getragen werde, also Retiraden, Ratsstube und beide Antekammern. Da auf die Geburt eines Buben gehofft wurde, empfahl die Hofkonferenz weiters, „endlichen auch durch 3. Täg in der Stadt eine Illumination zu halten, anerwogen ein solche jedesmahlen bey beglückter Erstgebuhrt eines Erzherzogs observiret, und niemahlen unterlassen worden“. Uneins waren die Berater in der Frage, ob der Neugeborene bereits am Tage seiner Geburt in den *Orden vom Goldenen Vlies* aufgenommen werden solle. Präzedenzfall war die letzte Geburt eines Thronfolgers im Jahre 1716, als die Überreichung des *Goldenen Vlieses* an Erzherzog Leopold Johann – den bereits im Säuglingsalter verstorbenen Bruder Maria Theresias – unmittelbar im Anschluss an die Taufe erfolgte. Alle angesprochenen Vorkehrungen wären nur im Fall der Geburt des langersehnten Thronfolgers zu treffen, bei einer Tochter „so behebete sich all-obiges von selbsten, und wäre Man als dan auch der ohngezweifelten gehorsamsten Meynung, daß die Gala nur am Tag der Tauff allein wegen gegenwärtigen Tiefen Trauer, und nicht länger getragn werden könte“.[27]

Maria Theresia sprach sich in ihrer königlichen Resolution statt der empfohlenen eintägigen für eine drei Tage währende farbige Spalierung aller Repräsentationsräume aus und verlangte ausdrücklich die sofortige Aufnahme ihres Erstgeborenen in den *Orden vom Goldenen Vlies*.[28] Dieses Beharren der Königin ist nicht allein Ausdruck ihres herrschaftlichen Selbstverständnisses, sondern als Fortführung einer Tradition zu sehen, die ihr Vater begründete: Für Karl VI. hatte der *Orden vom Goldenen Vlies* hohen Symbolcharakter in der Rivalität um den Anspruch auf die

26 HHStA, ÄZA, Karton 40, 1741 I 31, fol. 2r.

27 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 13r–18v (31. Jänner 1741). Zum Geburts- und Taufzeremoniell am Wiener Hof vgl. Angela Stöckelle, *Über Geburten und Taufen der Habsburger am Kaiserhof in Wien von Leopold I. bis Maria Theresia*. Wien: masch. phil. Diss. 1971; Irene Kubiska, „Und ist wegen dieser so glückhlich- und trostreichen geburth ein allgemeines frolockhen und grosse freydt gewesen“. Das Geburten- und Taufzeremoniell am Wiener Hof im Zeitraum von 1652 bis 1800, in: Pangerl/Scheutz/Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof* (wie Anm. 3) 493–528.

28 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 18v–19r (31. Jänner 1741).



Abbildung 8: Ansicht der Ritterstube anlässlich der Taufe von Erzherzog Joseph, Kupferstich, 1741 (abgebildet in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege* 51 [1997] 3/4, Abb. 696).

spanischen Territorien besessen, und durch die Erneuerung des Andreasfestes am Wiener Hof als wichtigstem Festtag des Ordens (1712) hatte der Kaiser seinen Rang als Souverän des Vliesordens unterstrichen, den er als Herrschaftslegitimation geltend machte.[29]

Aufgrund der nahenden Geburt wollte sich Maria Theresia ab Ende Februar nicht mehr zu weit von ihrer Kammer entfernen und wohnte daher in „dero Cammer-Capellen" den Gottesdiensten bei.[30] Als der Tag der Entbindung näher rückte, wurden das schwarz behängte Spiegelzimmer und das anstoßende Audienzzimmer „mit ungemein kostbahren von Gold- und Silber sehr reichen Niederländischen Tappeten ausgeziehret, die Tische- und Sessel aber mit rodten Sammet, und gold-reich verbrämbten Decken überzogen, und ein dergleichen Baldachin aufgerichtet".[31] Am 11. März spürte die Königin erste Anzeichen der bevorstehenden Geburt, und so wurde im Beisein der Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Magdalena und des Großherzogs das Allerheiligste in der Kammerkapelle ausgesetzt. In der Zwischenzeit fanden sich neben den Gemahlinnen der Obersthofmeister Sinzendorf und Herberstein andere wichtige Vertreterinnen des Hofstaates im königlichen Schlafzimmer ein und verblieben dort bis zur Geburt.[32] Kurz nach zwei Uhr morgens erblickte Erzherzog Joseph am 13. März 1741 „zu ungemeinen Trost- und Freyd aller dero Erb-Königs Reichen und Landen glückseeligst" das Licht der Welt; seine Geburtsstunde wurde als gutes Omen gedeutet, war doch Karl VI. zur selben Stunde im Oktober 1740 verstor-

29 Zur Bedeutung des Vliesordens für Karl VI. vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstiles"* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) Berlin/New York 1981, Bd. 1, 253–272. Zu den Ordensfesten am Wiener Hof vgl. Astrid Wielach, Die Ordensfeste der Ritter vom Goldenen Vlies im Spiegel der Wiener Zeremonialprotokolle (1665–1790), bzw. Anna-Katharina Stacher-Gfall, Das Andreasfest des Ordens vom Goldenen Vlies im Spiegel der Zeremonialprotokolle des Wiener Hofes der Jahre 1712 bis 1800, in: Pangerl/Scheutz/Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof* (wie Anm. 3) 287–308 bzw. 309–336.

30 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 24r (24. Februar 1741). Bei der erwähnten Kammerkapelle handelt es sich wahrscheinlich um jene bei Neumann mit Nr. 18 bezeichnete Kapelle in unmittelbarer Nähe des Schlafzimmers, die auch der Grundriss von Hildebrandt zeigt. Zum Problem der Kammerkapellen vgl. Wilhelm Georg Rizzi, Ein Altarentwurf von Matthias Steinl für die Wiener Hofburg?, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997) 3/4, 620–626, hier: 623–626; Anna Mader-Kratky, Liturgie im engsten Kreise. Die Kammerkapellen im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 65 (2011) 4, 437–451, hier: 439–444.

31 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 26v–27r (9. März 1741).

32 Neben den Genannten waren anwesend: Gräfin Starhemberg, Gemahlin des Oberststallmeisters; Fürstin Esterhazy, Obersthofmeisterin der Kaiserinwitwe Amalie Wilhemine; Gräfin Schäffenberg, Obersthofmeisterin der Erzherzogin Maria Magdalena; Gräfin Fuchs, königliche Obersthofmeisterin; Gräfin Perult, Aja; HHStA, ZA Prot. 18, fol. 27v–28v (11. März 1741).

ben, und „die Außgehung des Männlichen Stammens des durchleüchtigsten Erzhaus Österreich von Gott gnädig dardurch wieder ersetzet worden".[33] Der Thronfolger wurde noch am Tag seiner Geburt in der Ritterstube getauft und in den *Orden vom Goldenen Vlies* aufgenommen.

Am darauffolgenden Tag eilte der päpstliche Nuntius zu Hof und stieg dieses Mal beim Schwarzen Adler Tor – also zwischen Amalienburg und Leopoldinischem Trakt – ab und begab sich über die große Stiege „durch die Königliche Trabanten Wacht-Stubn, zwey Anti Cammern, und das Audienz-Zimmer, in das Spiegl Zimmer […], alwo Er durch die Königliche Frau Obrist Hoff Meisterin Gräffin von Fuchs Ihro Königliche May: zu dero beglücktesten Entbindtung gratuliret". Die Raumfolge, die der Nuntius gemäß dem Zeremonialprotokoll durchschreiten musste, lässt sich am Neumann-Grundriss gut nachvollziehen (vgl. Abb. 4). Demzufolge lagen die Repräsentationsräume auf der Damenseite ursprünglich nicht in einer Achse, und erst durch den Umbau des Appartements entstand auch an diesem Ende des Traktes eine Enfilade.[34] Die Unterteilung der Trabantenstube und der ersten Anticamera in mehrere einachsige Räume, wie sie Aman zeigt, ist wahrscheinlich auf die Einrichtung eines Appartements für die Obersthofmeisterin von Maria Theresia, Karoline Gräfin Fuchs, zurückzuführen (vgl. Abb. 5). Nach dieser Umgestaltung waren dem königlichen Spiegelzimmer kurzzeitig nur mehr zwei Zimmer vorgelagert, die gleichzeitig die Funktion der Trabantenstube, der beiden Antekammern, eines Audienz- und eines Tafelzimmers in sich vereinten.[35]

Einen Monat nach der Entbindung ließ Maria Theresia in ihrem Spiegelzimmer das rotsamtene und mit Gold reich bestickte Paradebett aufrichten, das sie laut Zeremonialprotokoll von ihrem Vater zur Vermählung mit Franz Stephan von Lothringen geschenkt bekommen hatte. Im Bett liegend nahm die Königin den Handkuss der Hofdamen nach der Geburt ihres Sohnes entgegen. Das „Aufmachen" des kostbar ausgestatteten Bettes sorgte für so großes Aufsehen, dass es auf königlichen Befehl mehrere Tage aufgestellt blieb, „wobey sich ein ungemein grosser zu Lauff des Volcks äusserte".[36] Der Hervorgang der Königin, die Hervorsegnung in der Augustinerkir-

33 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 28v; Taufe von Erzherzog Joseph: Ebenda, fol. 29v–41r (13. März 1741).

34 Valenta, L'appartement (wie Anm. 10); Anna Mader/Manuel Weinberger, Der Leopoldinische Trakt 1705–1835: Die Appartements und ihre Ausstattung, in: Kurdiovsky (Hg.), *Präsidentschaftskanzlei* (wie Anm. 2) 53–83.

35 „Weilen nun die zimmer der ertgedachten frauen Obrist Hofmeisterin gleich an dieser anti Camera gelegen, […]", HHStA, ZA Prot. 22, fol. 398r (22. November 1750); Mader-Kratky, *Kammerkapellen* (wie Anm. 30), 444.

36 Aufrichtung des Paradebettes: HHStA, ZA Prot. 18, fol. 64r–v (6. April 1741); Handkuss: Ebenda, fol. 74v–75r (11./13. April 1741); Volkszulauf: Ebenda, fol. 75r (14./15. April 1741). Zum Paradebett vgl. Eva B. Ottilinger, Das Paradebett Maria Theresias im „Reichen Schlafzimmer" in der

che und die anschließende öffentliche Tafel im Audienzzimmer auf der Damenseite fanden am 23. April 1741 statt und wurden, wie am Wiener Hof üblich, sehr feierlich begangen.[37]

Die erste öffentliche Audienz des venezianischen Gesandten

Am Tag des Hervorgangs hielt auch der venezianische Gesandte Pietro Andrea Capello seinen feierlichen Einzug in Wien, die öffentliche Audienz bei der Königin folgte am nächsten Tag. Mit allen gebührenden Ehren holte der Audienzkommissar den Botschafter in seinem Quartier ab und begleitete ihn zu Hof, wo die Paradewagen des Audienzkommissars und des Venezianers in den Schweizerhof einfuhren, und Obersthofmarschall Heinrich Joseph Johann Fürst Auersperg den hohen Gast empfing. Der Botschafter war „in einer sonst gewöhnlichen Venetianischen Toga" gekleidet, deren Schleppe ein Page bis in die Ritterstube trug, wo ihn der Obersthofmeister Graf Sinzendorf erwartete. Von Audienzkommissar, Obersthofmarschall und Obersthofmeister begleitet, schritt der Gesandte weiter in die Erste Antekammer und wurde dort von Graf Herberstein willkommen geheißen, der den Gast der Königin in der Ratsstube meldete. Dann trat der venezianische Gesandte mit seinen Begleitern ein und schritt auf die Königin zu. Im Näherkommen machte er drei tiefe Reverenzen, die durch ein leichtes Kopfnicken erwidert wurden. Nach Übergabe seines Akkreditivs und der in italienischer Sprache gehaltenen königlichen Antwort bat der Botschafter, ihn „zum Handt-Kuß zu lassen". Diese Bitte wurde ihm zum Abschied gewährt, danach verließ der Gesandte die Ritterstube „Rücklings das Angesicht alle Zeit gegen Ihro May: wendend, mit Machung der 3. obgedachten Reverenz |: bey dessen zweyter Ihro Königliche May: sich abermahls gegen demselben geneiget hatten : | wiederum ab".[38]

Am Abend desselben Tages erteilte die Königin auch der Gemahlin des venezianischen Gesandten die Gnade einer öffentlichen Audienz; diese erfolgte aber – entspre-

Wiener Hofburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997) 3/4, 648–655.

37 Mit „Hervorgang" ist das Verlassen des Wochenbetts gemeint. HHStA, ZA Prot. 18, fol. 80r–88v (23. April 1741). Zur Feier des Hervorgangs am Wiener Hof vgl. Stöckelle, *Über Geburten* (wie Anm. 27) 87–107.

38 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 107v–113r (24. April 1741). Genaue Schilderung der Audienz inklusive Schema des Audienzzimmers bei Oskar Raschauer, Die kaiserlichen Wohn- und Zeremonialräume in der Wiener Hofburg zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften der phil.-hist. Klasse* 20 (1958) 283–291, hier: 285–286.

chend den bisherigen Gepflogenheiten am Wiener Hof – im Audienzzimmer auf der Damenseite.[39]

Die erste öffentliche Audienz des türkischen Grossbotschafters

Eine Audienz, die für großes Aufsehen bei Hof sorgte, sei abschließend erwähnt; am 27. April 1741 kam der türkische Großbotschafter Janibi ali Bahsa zu seiner ersten öffentlichen Audienz bei der Königin. Seinen Einzug in die Stadt hatte ali Bahsa bereits im August 1740 gehalten und war Anfang September des Jahres vom Kaiser empfangen worden. Anlässlich der Thronbesteigung Maria Theresias wurde der Botschafter nun vom Großsultan mit neuen Credentialien „oder von Ihnen Türcken so genannten Freundschaftsschreiben" ausgestattet und suchte aus diesem Grund um eine öffentliche Audienz an. Der Audienzkommissar holte den Großbotschafter der Tradition folgend in seinem Quartier ab und geleitete ihn in die Hofburg. Nach seinem Eintreffen im Schweizerhof wurde ali Bahsa in das Zeremonialappartement gebracht, doch bereitete sein Verhalten den versammelten Würdenträgern einiges Kopfzerbrechen. Obwohl der Botschafter seinen Zeremonienrock und seinen Kalibi (Turban) gleich nach dem Aussteigen oder zumindest auf den Stiegen hätte anlegen müssen, ließ er sich eigens einen kleinen Stuhl bis in die Zweite Anticamera tragen, auf dem er sich an einem Fenster zur Bastei ausruhte und erst nach einer ziemlichen Weile sein Zeremoniengewand anzog. Erst nach dieser ungeplanten Unterbrechung ließ sich der Großbotschafter in die Ratsstube führen, wo sein Dolmetscher für die Königin übersetzte. Der Botschafter des osmanischen Reiches rief vor allem aufgrund seiner außergewöhnlichen Kleidung das Interesse der gesamten königlichen Familie hervor, die der Audienz *incognito,* in der Tür zur angrenzenden Retirade stehend, beiwohnte.[40]

Zur Unterbringung von Franz Stephan von Lothringen

Welcher Ort Franz Stephan von Lothringen innerhalb des zeremoniellen Raumgefüges des Wiener Hofes zugedacht war, geht nur an vereinzelten Stellen aus den Zeremonialprotokollen hervor. Eine Unterbringung des Großherzogs im ersten Oberge-

39 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 114r–118r (24. April 1741).

40 Neben der Kaiserin sahen Maria Anna und Maria Magdalena, der Großherzog und die kleine Erzherzogin Maria Anna am Arm ihrer Aja zu; HHStA, ZA Prot. 18, fol. 121r–130v (27. April 1741).

schoß des Leopoldinischen Traktes war logische Konsequenz der Wiener Tradition, die für das Herrscherpaar ein gemeinsames Schlafzimmer vorsah. Ob dem Großherzog daneben auch ein Audienzzimmer und eine Retirade zustehen sollten, wird in den Zeremonialprotokollen nicht angesprochen. Das Schema der Ratsstube, das dem Eintrag zur Audienz des türkischen Großbotschafters beiliegt, lässt allerdings Rückschlüsse zu den vorstadtseitigen Räumen des Leopoldinischen Traktes zu. In der erwähnten Skizze wird die Verbindungstüre zwischen Ratsstube und dem anschließenden Zimmer in Richtung der Vorstädte als „Thür aus Ihro königl: Hoheit des H[errn] Herzogens Audienz-Zimmer" bezeichnet.[41] Demgemäß besaß der Großherzog spätestens ab dem Frühjahr 1741 ein eigenes Audienzzimmer, das direkt aus der Zweiten königlichen Antekammer betreten wurde.[42]

Die Bauakten jenes Jahres verzeichnen ebenfalls Ausstattungsarbeiten für Franz Stephan, die besagtes Audienzkabinett, eine Garderobe, „des groß Herzog von Toschana sein kleines Cabinett" und ein Bilderkabinett im Leopoldinischen Trakt betreffen. Für das kleine Kabinett stellte der Tischler zwei Supraporten in Rechnung, für das Bilderzimmer werden in der Tischlerrechnung vier Flügeltüren und zwei Fenster angeführt. Ein vergleichender Blick auf den Grundriss des Traktes bestätigt die Angaben aus den Rechnungen und nährt die Vermutung, dass die adaptierten Räume nebeneinander, in der Zimmerflucht zu den Vorstädten lagen.[43] Zwar erwähnt die Tischlerrechnung für das kleine Kabinett nur zwei Supraporten, laut Grundriss besaß das Zimmer jedoch drei Türen; eine Erklärung mag in der „Wertigkeit" der Türen liegen, war der Durchgang zur Garderobe doch eine untergeordnete kleinere Türe, die wahrscheinlich durch keine Supraporte ausgezeichnet wurde. Die vier Flügeltüren des Bilderzimmers sind bei Hildebrandt als solche gut zu erkennen (vgl. Abb. 3), am Neumann-Grundriss wurde aus der Verbindungstür zur kleinen Retirade eine Scheintür, die aus Gründen der Symmetrie erhalten blieb (vgl. Abb. 4). Der Großherzog

41 Ebenda, fol. 128v (27. April 1741); Schema und Legende abgebildet bei Henriette Graf, Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997) 3/4, 571–587, Abb. 702–703.

42 Beschreibung der Audienz des königlich preußischen außerordentlichen Gesandten, Graf Dohna: „Nach Endigung derselben komme der Herr Gesandte heraus [aus der Ratsstube], und gienge ohne einiger Begleitung auf Ihro Königl:e Hoheit des Hl:n Mit Regentens Seiten"; HHStA, ZA Prot. 19, fol. 16rv (12. Jänner 1743).

43 Raschauer, Die kaiserliche Wohn- und Zeremonialräume (wie Anm. 38) 289–290; Christian Witt-Dörring, *Die Möbelkunst am Wiener Hof zur Zeit Maria Theresias (1740–1780).* Wien: masch. phil. Diss. 1978, 10–11, 103–105; Graf vermutet das Blumenkabinett im erwähnten Bilderzimmer, das sie im Raum neben der Ratsstube ansiedelt; in diesem stimmen aber die angegebenen vier Türen nicht überein; Graf, Das kaiserliche Zeremoniell (wie Anm. 41) 584–586.

gelangte also aus seinem Audienzkabinett über eine einachsige Garderobe in „sein kleines Cabinett“, an welches das Bilderkabinett grenzte. Die beiden Letztgenannten dienten Franz Stephan wahrscheinlich als Retiraden, die anlässlich seines Geburtstages im Dezember 1742 als „dero Erste Retirada-, oder Conferenz-Stuben und dero zweyte Retirada“ Erwähnung finden.[44]

Das sehr eingeschränkte Raumangebot der Wiener Hofburg veranlasste Franz Stephan noch zu Lebzeiten von Karl VI., sich ein Refugium außerhalb des Residenzbereiches zu schaffen: Zu Beginn des Jahres 1740 erwarb er ein Palais in der Wallnerstraße, das ihm künftig als Verwaltungssitz des Großherzogtums Toskana und seiner Besitztümer diente und auch seine Kunstsammlungen und naturwissenschaftlichen Kabinette beherbergte.[45]

Mit der raschen Übersiedlung in das Zeremonialappartement, die Maria Theresia nach ihrem Regierungsantritt im Oktober 1740 persönlich forcierte, wollte sie ihrem legitimen Anrecht auf die habsburgischen Erblande und deren Sicherung gegenüber den anfangs vor allem bayerischen und sächsischen Rivalen Ausdruck verleihen.[46] Aus diesem Grund erfuhren die Raumanordnung und ihre zeremonielle Nutzung nach dem Tod Karls VI. keinerlei Veränderung, sondern wurden in gleicher Weise und Benennung beibehalten. Modifiziert wurde hingegen das höfische Zeremoniell, das nun erstmals einer Frau als Landesherrin zugestand, öffentliche Audienzen in der Ratsstube abzuhalten. Dieser bewusste Schritt sollte die Herrschaftsansprüche der jungen Königin festigen und visuell untermauern.

Zusätzlich standen für Maria Theresia auch jene Repräsentationsräume bereit, die zuletzt ihre Mutter Elisabeth Christine als Kaiserin bewohnt hatte. In diesem Appartement auf der Damenseite fanden auch unter Maria Theresia all jene zeremoniellen Handlungen statt, die sich schon bisher ursächlich auf der Seite der Kaiserin ereignet hatten, wie die Audienzen von Damen oder der Handkuss nach der Geburt eines kaiserlichen Nachkommen. Der Königin stand somit die gesamte Enfilade in der Alten Burg und im Leopoldinischen Trakt zur Verfügung, die als „Ihro May: der Königin Ritterstuben seiten und Ihro May: Spiegl-Zimmer seiten“ bezeichnet wurden.[47] Franz Stephan musste sich bis zu seiner Wahl zum römisch-deutschen Kaiser

44 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 641r–647r (8. Dezember 1742).

45 Zedinger, *Franz Stephan* (vgl. Anm. 1) 215–239 (mit Verweisen auf ältere Literatur).

46 Graf bezieht sich in diesem Zusammenhang ausschließlich auf die verlorene Kaiserwürde, m. E. geht es aber für Maria Theresia v. a. um die Verbildlichung ihres Erbanspruchs; Graf, Das kaiserliche Zeremoniell (wie Anm. 41) 583.

47 HHStA, ZA Prot. 18, fol. 463v–464v (13. April 1742). Anderslautend bei Christian Benedik, Zeremoniell und Repräsentation am Wiener Hof unter Franz Stephan von Lothringen, in: Renate

1745 auf ein kleines Appartement beschränken, das zu den Vorstädten ausgerichtet war; Audienzen in der Ratsstube konnte er erst als Kaiser erteilen.[48]

So konsequent 1740 am bestehenden Hofzeremoniell festgehalten wurde, so inkonsequent verhielt sich Maria Theresia in den folgenden Jahren. Sehr zum Leidwesen von Oberstkämmerer Johann Joseph Graf Khevenhüller-Metsch, der „zwar so vill möglich die eingeschlichene Unordnung und Mißbräuche abzustellen und unserem Hoff wiederummen einige Form zu geben" suchte, verloren die traditionellen Verhaltensregeln zunehmend an Bedeutung.[49]

Zedinger/Wolfgang Schmale (Hg.), *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis* (Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 23) Bochum 2009, 80–81.

48 Benedik stellt diese Möglichkeit bereits für die Jahre 1740–45 zur Diskussion; Benedik, Die herrschaftlichen Appartements (wie Anm. 8) 561, und Benedik, *Zeremoniell* (wie Anm. 47), 81.

49 „[…] sonderlich da der Hoff noch jung, die vorige Etiquette die Herrschafften selbsten in villen genirte, auch sonsten wegen der mercklichen Differenz zwischen dem alten kaiser- und dermahligen königlichen Coeremonial nicht so geschwind ein standhafftes Systema dißfahls genohmen werden kunte"; Khevenhüller-Metsch/Schlitter, *Tagebuch* (wie Anm. 17) 188.

THEATER

Andrea Sommer-Mathis

Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745

Ein Wendepunkt?

Die lange Regentschaft Maria Theresias war eine Zeit des Wandels und der Reformen auch und gerade im Bereich des Theater- und Musikgeschehens, die aber erst ab der Jahrhundertmitte voll zum Tragen kamen. In dem hier zur Diskussion stehenden Jahrzehnt um den Regierungswechsel von Karl VI. zu Maria Theresia zeigt sich zunächst nur ansatzweise das Wechselspiel zwischen Kontinuität – dem Festhalten an alt hergebrachten Traditionen – und Veränderung – dem Aufbruch zu Neuem.

Mit Kaiser Karl VI. ging die Zeit der prunkvollen höfischen Theater- und Festveranstaltungen als Ausdruck imperialer Herrschaftsrepräsentation ihrem Ende entgegen, doch finden sich auch noch unter der Regierung seiner Tochter anlässlich bedeutender dynastischer Feiern – vor allem von Hochzeiten[1] – Ausläufer der hochbarocken Festkultur mit entsprechendem zeremoniellen Aufwand und Pomp. Der Karneval war weiterhin die wichtigste Zeit des Jahres für musikalische und theatralische Darbietungen aller Art[2], für Maskenfeste, Bälle und kostümierte Schlittenfahrten[3], und die Geburts- und Namenstage von Mitgliedern der kaiserlichen Familie wurden nach wie vor durch die Aufführung von Opern und Serenaden gefeiert[4], wie sich dies seit der Mitte des 17. Jahrhunderts am Wiener Hof eingebürgert hatte.[5]

Bei ihrem Regierungsantritt im Jahre 1740 war Maria Theresia eine junge Frau von 23 Jahren, die Theater-, Musik- und Tanzveranstaltungen nicht nur gerne besuchte, sondern, gemeinsam mit ihrer um ein Jahr jüngeren Schwester Maria Anna, auch

1 Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (dramma per musica 4) Wien 1994.

2 Vgl. Claudia Michels, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. Denen Röm: Kayserl. Vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts-Vnterhaltung Wälsch-gesungener vorgestellet … Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*. Wien: phil. Diss. 2006.

3 Vgl. zum 17. Jahrhundert: Beatrix Bastl, Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell, in: *Wiener Geschichtsblätter* 51 (1996) 197–229.

4 Harald Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*. Wien: phil. Diss. 1954; ders., Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/54 (1958) 3–113.

5 Vgl. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25) Tutzing 1985.

selbst als Sängerin und Tänzerin auftrat. In dem kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio[6], den Karl VI. 1729 nach Wien geholt hatte[7], fanden die beiden Erzherzoginnen einen geduldigen Lehrmeister, der die zahlreichen von ihm verfassten Gelegenheitskompositionen mit ihnen einstudierte – die ersten im Jahre 1735: im Fasching das *Componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese*[8], später als *Le Cinesi* bezeichnet (Musik: Antonio Caldara, Aufführung im Spiegelzimmer der Kaiserin), im August desselben Jahres zum Geburtstag der Kaiserin *Le Grazie vendicate*[9] (Musik: Antonio Caldara, Aufführung in den inneren Appartements der Favorita) und im Ok-

6 Vgl. u.a. Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–67)*. Clermont-Ferrand 1978; Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der ÖAW 676). Wien 2000.

7 Vgl. u.a. Kurt Markstrom, Metastasio's Delay in Reaching Vienna, in: *Studies in Music* 16 (1997) 1–26.

8 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venezia 1737, Bd. IV [unpaginiert]; Partitur: A-Wgm, A 392, A-Wgm, Q 1232; A-Wn, Mus.Hs. 17.597 [aufgedruckt auf Ledereinband mit Goldlettern:] COMPONIMENTO PRAMMATICO [sic!]/CHE INTRODUCE AD UN PALLO (sic!). L'ANNO 1.7.35:
[Titelblatt] Componimento Drammatico/ Che introduce ad un Ballo.
L'Azzione si rappresenta in una Città della Cina.
L'Anno 1735.
La Poesia è di Ab:[te] Pietro Metastasio, Poeta di S:M:C: e Catt:[ca].
La Musica è di Antonio Caldara, Vice Mstro. di Capella/ Di Sua M:C: e Catt:[ca].
Cantano
Lisinga La Ser:[ma] Arciduchessa Maria Teresa
Sivene La Ser:[ma] Arciduchessa Maria Anna
Tangia La Frajla Contessa Fixin [sic! = Gräfin Fuchs]
Ninfe del Paese si veggono all'aprir della scena sedute in Compagnia, bevendo il Thè in altitudine di somma Astrazzione. Lisinga dopo aver osservata per qualche spazio l'una e l'altra compagna, rompe finalmente il Silenzio.

9 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venezia 1737, Bd. IV [unpaginiert]; Partitur: A-Wgm, A 392, A-Wn, Mus.Hs. 17.614 [auf Ledereinband aufgedruckt:] LE GRAZIE VENDICATE L'ANNO 1735.
Le Grazie Vendicate.
La Poesia è di Abb:[e] Pietro Metastasio, Poeta di S:M:C: e Catt:[ca].
La Musica è di Antonio Caldara, Vice Mstro. di Capp:[a] di Sua M:C:[a] e Catt:[ca]
L'Anno 1735.
Personaggi.
Eufrosine La Serenissima Arciduchessa Maria Teresa.
Aglaja La Serenissima Arciduchessa Maria Anna.
Talia La Frajla Contessa Fixin [= Gräfin Fuchs].
La Scena rappresenta un ameno boschetto di allori, irrigato dall'acque del fonte Acidalio nelle Campagne della Beozia.

tober zum Geburtstag des kaiserlichen Vaters *Il Palladio conservato*[10] (Musik: Georg Reutter d. J., Aufführung neuerlich in den inneren Appartements der Favorita); die dritte Partie dieser kleinen *azioni teatrali* sang jeweils die Aja (seit 1728) der Erzherzoginnen, Maria Karolina Gräfin Fuchs.

Ein letzter gemeinsamer Auftritt der Schwestern erfolgte knapp vor dem Tod Karls VI. wieder aus Anlass seines Geburtstages, den man am 1. Oktober 1740 mit der kleinen Oper *Il natal di Giove*[11] feierte, die Pietro Metastasio im Auftrag der Kaiserin verfasst hatte (Musik: Giuseppe Bonno). An der Seite der Erzherzoginnen traten in diesem Fall der spätere Ehemann Maria Annas, Prinz Karl Alexander von Lothringen, eine Hofdame und ein adeliger Kavalier auf.

Auch noch nach ihrer Regierungsübernahme beabsichtigte Maria Theresia, anlässlich der Vermählung ihrer Schwester im Jahre 1744 die Hauptrolle in der Festoper *Ipermestra*[12] (Text: Pietro Metastasio; Musik: Johann Adolf Hasse, Luca Predieri) zu übernehmen, doch wurde ihr dies von ihren höfischen Beratern untersagt, weil man meinte, ein solcher öffentlicher Bühnenauftritt stünde einer regierenden Monarchin nicht mehr an. Der spätere Obersthofmeister Maria Theresias, Johann Joseph Graf (ab 1763 Fürst) Khevenhüller-Metsch, dem wir den Großteil der Informationen über das kulturelle Leben am Wiener Hof zur Zeit Maria Theresias verdanken, meinte zwar, man sei „sonsten dißfahls nicht so austère“, und man könne auch auf

10 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venezia 1737, Bd. IV [unpaginiert]; Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 18.016 und Mus.Hs. 18.017 [auf Ledereinband aufgedruckt:] il palladio conservato / l'anno 1735:
[Titelblatt] Il Palladio Conservato. / L'Anno 1735 / La Poesia del Sig:[r] Abb:[te] Metastasio, Poeta di S:M:Ces:[a] e Catt:[ca] / La Musica del Sig:[r] Giorgio Reütter Comp:[re] di Camera / di S:M:Ces:[a] e Catt:[ca].
Personaggi.

Clelia	L'Arciduchessa Maria Teresa.
Erennia Vergini Vestali	L'Arciduchessa Maria Anna.
Albina	La Frajla Contessa Fixin. [= Gräfin Fuchs]

11 Textbuch: il natal / di giove. / cantata / Per festeggiare il giorno Natalizio / Della Sac. Ces. Cattolica Real Maestà / di carlo vi. / imperadore de' romani / sempre augusto, in: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venezia 1745, Bd. V, 249–266.

12 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venezia 1745, Bd. V, 65–116; A-Wgm 9017; Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 17.285, Mus.Hs. 17.286 (Stimmen).
L'Ipermestra. / Dramma per musica / da rappresentarsi / nel real Teatro / in occasione / delle felicissime nozze / Della Serenissima Arciduchessa / Maria Anna / d'Austria, / Infanta di Spagna, / Principessa Reale di Ungaria, / di Boemia, e delle due Sicilie, / e / Di Sua Altezza Serenissima il Principe / Carlo Alessandro / di Lorena, e di Bar, / &c. / Per Comando della Real Maestà / di / Maria Teresa / Regina d'Ungaria, / di Boemia, &c. / L'Anno 1744. / La Poesia è del Pietro Metastasio, / La Musica è del Giovanni Adolfo Hasse. / La Musica della Licenza, e dell'ultimo coro è del Luca Predieri. / Vienna, Gio. Pietro v. Ghelen. / Invenzione Giuseppe Galli Bibiena / Balli Francesco Hilferding, Arie Ignazio Holzbauer.
Vgl. zu dieser Hochzeit: Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube* (wie Anm. 1) 74–81.

den französischen König Ludwig XIV. verweisen, „welcher auf Comedien offentlich gedanzet“[13], aber Maria Theresia nahm von einem Auftritt Abstand und trat in der Folge nicht mehr öffentlich als Sängerin in Erscheinung.

Liebhaberaufführungen mit Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des Hofes aus der nächsten Generation erfreuten sich allerdings bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit, ja vielfach dienten sie dazu, den bereits in den letzten Jahren der Regierung Karls VI. einsetzenden Rückgang im höfischen Berufstheater zu kompensieren.

Das Ableben des Kaisers am 20. Oktober 1740 bedeutete eine klare Zäsur im Theater- und Musikleben des Kaiserhofes, nicht nur durch die Hoftrauer, die in jedem Fall eine vorübergehende Einstellung des Theaterbetriebes mit sich gebracht hätte, sondern vor allem durch den Ausbruch des Österreichischen Erbfolgekrieges (1740–45), der drastische Sparmaßnahmen erforderlich machte, die auch vor dem höfischen Theater nicht Halt machten.

Noch während der Hoftrauer setzte Maria Theresia im März 1741 den Status der Hofmusik und des Hoftheaters fest[14] und schloss mit dem Pächter des Kärntnertortheaters, Joseph Carl Selliers, einen Vertrag für die Durchführung des höfischen Theaterbetriebes ganz nach dem Muster ihres Vaters. Karl VI. hatte bereits 1720 die Instanz eines sogenannten „Appaldators“, eines Pächter-Unternehmers, geschaffen, der jährlich drei große exklusive Hofopern auszustatten hatte, unter Aufsicht des Musikkavaliers und unter Verwendung des musikalischen und theatralischen Personals des Hofes. Dafür sollte er einen vertraglich festgelegten Pauschalbetrag erhalten. Da es jedoch um die Zahlungsmoral des Kaiserhofes nicht allzu gut bestellt war, betrugen die Rückstände mitunter über zwei Jahresraten.[15]

---

13 Tagebucheintragung vom 8. Jan. 1744, zitiert nach Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias. 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987, 22: „Nachmittag um 5 Uhr verfügte mann sich offentlich zur Opera, Ipermestra genannt, so von unseres Abbate Metastasio Composition, und zwar anfänglich pour la reine même destiniret ware, als welche nebst einer Compagnie von Dames und Cavalliers sothane Opera selbsten producieren wollte, auch würcklich schon verschiedene Proben darüber gehalten hatte; es wurde aber dises Vorhaben durch einig-movirte Scruplen, als ob es contra decorum lauffen würde, wann eine regierende Königin sich en spectacle geben wollte, hintertriben, wie wollen wir sonsten dißfahls nicht so austère zu sein pflegen und mann sich endlichen mit dem Beispill des Louis XIV. bedecken könne, welcher auf Comedien offentlich gedanzet.“ Vgl. dazu auch Fritz-Hilscher (218) im vorliegenden Band.

14 Vgl. Wien, Österreichisches Staatsarchiv [OeStA], Haus-, Hof- und Staatsarchiv [HHStA], Hofparteienprotokolle [OMeA-Prot.] 17 (1741–44), fol. 46v–48v.

15 Vgl. Otto G. Schindler, Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“, in: Sommer-Mathis/Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio* (wie Anm. 6) 73–114.

Einen im Wesentlichen gleich lautenden Vertrag schloss auch Maria Theresia 1741 mit Selliers ab: Er übernahm darin die Verpflichtung,

> „alljährlich drey Hof-Operen, nemblich eine auf den grossen, und zwey auf den kleinen Theatro vorzustellen und mit allen erfordernussen, in eben jene Magnificenz sowohl waß die comparsen, und Verkleydungen, alß auch das Scenarium und andere nothdurfften betrifft, alß es vorhin und bishero gewöhnlich ware, zu versehen […].“[16]

Die Monarchin beabsichtigte demnach bei ihrem Regierungsantritt durchaus noch, an dem höfischen Opernbetrieb, wie er ihr aus Jugendtagen wohl vertraut war, festzuhalten, doch die rasche Verschlechterung der politischen und finanziellen Lage machte festliche Theatervorstellungen kaum mehr möglich. Daher nahm Maria Theresia von ihrem Vertragsrecht nur ein einziges Mal, 1744 anlässlich der Vermählung ihrer Schwester, in größerem Umfang Gebrauch.

Die Hochzeitsoper *Ipermestra* wurde zur letzten Produktion im Großen Leopoldinischen Hoftheater, das Jahrzehnte lang als Spielstätte für alle großen Festopernaufführungen des Kaiserhofes gedient hatte.[17] (siehe Abb. 1) Allerdings war dieses Theater auch schon in den letzten Jahren der Regierung Karls VI. kaum mehr benutzt worden: 1736 feierte man dort Maria Theresias Eheverbindung mit Herzog Franz Stephan von Lothringen durch die Aufführung der Oper *Achille in Sciro*[18] (Metastasio/Caldara); und im Oktober desselben Jahres führte man *Temistocle*[19] (Metastasio/Caldara) als

16 Wien, OeStA, Hofkammerarchiv [HKA], Kontrakte und Reverse C, Nr. 1397: Vertrag mit Joseph Carl Selliers vom 11. März 1741.

17 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII[e] siècle: de la salla à l'édifice, in: Charles Mazouer (Hg.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII[e] siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII[e] siècle européen*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (Biblio 17) Tübingen 2006, 355–375.

18 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venedig 1737, Bd. IV [unpaginiert]; ders., *Tutte le opere*, hg. von Bruno Brunelli. Mailand 1953, Bd. 1, 751–803; Partitur mit Balletten: A-Wn, Mus.Hs. 17.179, ohne Ballette: A-Wn, Mus.Hs. 17.113
Achille in Sciro. / Dramma per Musica da rappresentarsi / Nel Gran Teatro dell'Imperial Corte / Per Comando Della / Sacra Ces:[a] e Catt:[a] Real Maestà / Di / Carlo VI. / Imperadore de' Romani Sempre Augusto / In Occasione delle / Felicissime Nozze / De Serenissimi Principi / Maria Teresa / Arciduchessa d'Austria / e / Francesco III. Duca di Lorena / L'Anno 1736. / La Poesia è di Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S:M:C:[a] e Catt:[a]. La Musica è di Antonio Caldara, Vice Maestro di Cappella/ Di S:M:C:[a] e Catt:[a].
Vgl. zu dieser Hochzeit: Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube* (wie Anm. 1) 68–74.

19 Libretto: Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*. Venedig 1737, Bd. IV [unpaginiert]; A-Wn, 444.099-A.M.; Partitur: A-Wgm, A 393, A-Wn, Mus.Hs. 17.182/1-3, und Mus.Hs. 17.183 (Stimmen).
Il Temistocle / Drama per Musica da Rappresentarsi / Nel Gran Teatro Dell'Imperial Corte / per / Il Nome Gloriosissimo / Della / Sac: Ces: E Catt:[ca] Real Maestà / Di / CarloVI. / Imperador De' Romani



Abb. 1: Großes Leopoldinisches Hoftheater nach dem Umbau durch Francesco Galli Bibiena; Kupferstich von J. A. Pfeffel und Ch. Engelbrecht (München, Deutsches Theatermuseum, Inv. Nr. VII 550).

Namenstagsoper für den Kaiser auf. Danach blieb das Große Hoftheater acht Jahre lang unbespielt, bis es 1744 noch ein allerletztes Mal bei *Ipermestra* zum Einsatz kam.

Exklusive höfische Festveranstaltungen, wie sie die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1744 mit der zentralen Festoper, der Aufführung von französischen „Kavalierskomödien", die damals immer mehr in Mode kamen, Maskenbällen, Schlittenfahrten sowie einem großen, von Giuseppe Galli Bibiena ausgestatteten Ball in der Winterreitschule (sieh Abb. 2) als krönendem Abschluss boten, verloren zunehmend an

Sempre Augusto / Per Comando Della / Sac: Ces: E Catt:[ca] Real Maestà / Di / Elisabetta Cristina / Imperadrice Regnante / L'Anno 1736.
La Poesia è di Abbate Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà Ces:[a] e Catt:[ca]
La Musica è di Antonio Caldara Vice Maestro di Capella/ Di sua M: Ces: e Catt:[ca].



Abb. 2: Maskenball in der von Giuseppe Galli Bibiena adaptierten Winterreitschule anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna, 1744 (Wien, Bildarchiv der ÖNB, NB 200.472/CR).

politisch-repräsentativer Bedeutung, sie waren aber für den Wiener Hof auch kaum mehr finanzierbar.

Schon Kaiser Karl VI. war durch den Türkenkrieg von 1737–1739 zunehmend zu Sparmaßnahmen gezwungen gewesen und hatte in den letzten Lebensjahren auf die bisherigen aufwendigen dreiaktigen Festopernaufführungen zugunsten intimerer Veranstaltungen *(feste di camera, serenate,* Edelknabenkomödien, etc.) verzichten müssen. Finanzielle Nöte und dementsprechende Einsparungen bestimmten aber in noch weit größerem Umfang die ersten Regierungsjahre Maria Theresias.

Statt im Leopoldinischen Hoftheater spielte man daher ohne großen szenischen Aufwand in verschiedenen Sälen der Wiener Hofburg – im Spanischen oder im Langen Saal, in der Großen bzw. Zweiten Antecamera, in der Ritterstube, im Spiegelzimmer oder in der Galerie, aber auch in den übrigen Residenzen des Hofes – im Frühjahr in Laxenburg und im Sommer in der Favorita – sowohl im Inneren als auch in den Parkanlagen der beiden Schlösser.[20] Nach dem Tod Kaiser Karls VI. verlor

20 Vgl. dazu die Angaben in den Zeremonialprotokollen [Zer.Prot.] im HHStA.

die Favorita ihre bisherige Bedeutung als Residenz und damit auch als theatralische Spielstätte, weil Maria Theresia Schloss Schönbrunn vorzog; die Favorita diente in der Folge zunächst als Depot für Theaterrequisiten und als Kaserne, bis sie 1746 den Jesuiten überlassen wurde, mit der Verpflichtung, dort ein „Seminarium Nobilium" zu errichten, Vorläufer der *Theresianischen Akademie*.[21]

In eben diesen Jahren um den Frieden von Aachen (1748) erfolgten auch die größten Veränderungen im höfischen Theaterbetrieb: So wurden 1747/48 die beiden so lange ungenutzt gebliebenen Leopoldinischen Hoftheater als Redoutensäle[22] für die immer zahlreicher werdenden Ballveranstaltungen adaptiert:

> „Und zumalen aus gemelten Ursachen das Balhaus, worinnen vorn Jahr die Mascheren gedanzet, annoch dem Selliers vermietet ist, so bewilligten I.M., dass sie das große Operahaus in der Burg – jedoch ohne etwas in denen Haubtstücken daran zu ändern – zu einen Redoutensaal adaptiren, den daranstossenden kleineren Saal ebenfahls zu ihren Gebrauch zurichten, ja sogar gegen den inneren Hoff und in dem vor disem so genannten Paradeis-Gärtl ein neues Gebäude zu Kucheln und Gast Zimmern (indeme jedermann gleich wie auf der Meelgruben introduciret, auch allhier um sein Geld soupiren, ja verschiedene Mascherasachen, worzu ein Zimmer en guise de boutique zubereitet, einhandlen kann), nebst verschiedenen Communications Corridoren errichten dörffen; […]."[23]

Damit verloren die höfischen Festopern endgültig ihren bisherigen Repräsentationsrahmen und wurden als musikalische „Familienfeste" auf die Intimität der kaiserlichen Lustschlösser beschränkt, auf Schönbrunn[24] und Laxenburg[25], wo Maria Theresia 1747 bzw. 1753 jeweils ein Schlosstheater einrichten ließ.

---

21 Vgl. Johann Schwarz, *Die kaiserliche Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien, 1615–1746*. Wien/Prag 1898; Géza Hajós, Theresianische Akademie, in: *Österreichische Kunsttopographie* XLIV: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirks. Wien 1980, 235–244; Eugen Guglia, *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*. Wien/Köln/Weimar 1996, 15–33; Erich Schlöss, *Baugeschichte des Theresianums in Wien*. Wien/Köln/Weimar 1998.

22 Vgl. Christian Benedik, *Die Redoutensäle. Kontinuität und Vergänglichkeit. Eine Ausstellung des Kulturkreises Looshaus und der Graphischen Sammlung Albertina*, Looshaus, 13. Mai bis 3. Juli 1993. Wien 1993.

23 Tagebucheintragung von Khevenhüller-Metsch vom 7. Jan. 1748, zitiert nach Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 13) 70.

24 Vgl. Beatrix Hajós, *Die Schönbrunner Schlossgärten. Eine topographische Kulturgeschichte*. Wien/Köln/Weimar 1995; Elfriede Iby (Hg.), *Schloß Schönbrunn: Zur frühen Baugeschichte* (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2) Wien 1996; Elfriede Iby/Alexander Koller, *Schönbrunn*. Wien 2000; Elfriede Iby, *Schönbrunner Schlosspark*. Wien 2001.

25 Vgl. Josef Zykan, *Laxenburg*. Wien/München 1969; *Der Schlosspark Laxenburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart*. Mit Beiträgen von Géza Hajós und Edith Bódi, aufgrund archivalischer Vorarbeit von Michaela C. Schober. Laxenburg 1998.

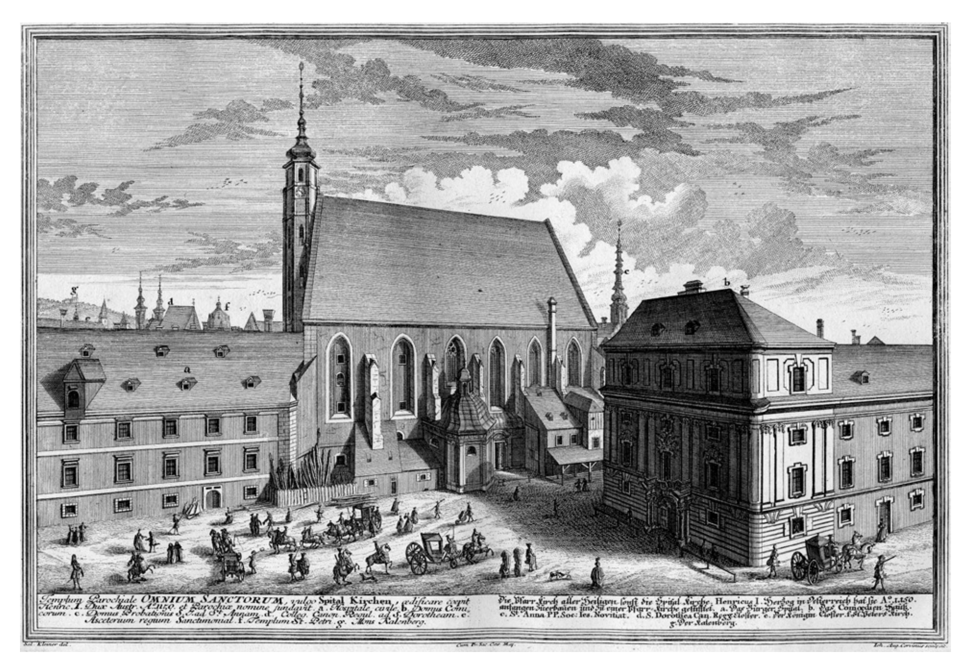


Abb. 3: Kärntnertortheater nächst der Bürgerspitalkirche zum Hl. Geist; Stich von Johann August Corvinus nach einer Zeichnung von Salomon Kleiner, 1724 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102, Bd. I, Blatt 3).

Es gab jedoch noch zwei weitere Spielstätten in Wien, die zwar nicht unmittelbar den Veranstaltungen des höfischen Theaterbetriebes dienten, aber vom Hof besucht wurden: das seit 1709 bestehende Kärntnertortheater[26] (siehe Abb. 3) und das „Theater nächst der Burg"[27], das aus einer Umwandlung des ehemaligen Hofballhauses hervorgegangen war.

1741 hatte Maria Theresia Joseph Carl Selliers, den Pächter des Kärntnertortheaters, nicht nur mit der Produktion der höfischen Festopern beauftragt, sondern ihm auch das leer stehende Ballhaus auf dem Michaelerplatz überlassen, mit der Auflage, es auf eigene Kosten als „Opern: und respec-tive Comoedien-Hauß" zu adaptieren, das von Anfang an einem zahlenden bürgerlichen Publikum zugänglich sein sollte.[28] Sel-

26 Vgl. Robert Haas, Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1925), 1–64; Eleonore Schenk, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters*. Wien: phil. Diss. 1969.

27 Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs III/2) Wien/Köln/Graz 1971.

28 Der Plan, das nicht mehr benützte Hofballhaus durch den Einbau einer Bühne und eines Zuschau-

liers war angehalten, dort täglich entweder eine Oper oder eine Komödie – je nach Wunsch des Hofes – auf eigenes Risiko, aber durch den Kartenverkauf auch mit eigenem Gewinn zu produzieren. Außerdem sollte alljährlich eine neue Oper entweder im Kleinen Hoftheater oder im Hofballhaus bei freiem Eintritt allgemein zugänglich gemacht werden, und auch die neuen deutschen oder italienischen Opern des Kärntnertortheaters sollten zuerst im neuen Theater im Ballhaus vor dem Hofe gezeigt werden, der sich dort zwei Freilogen vorbehielt. Der Entrepreneur sollte also laut Vertrag

> „zu mehrerer Divertirung des Publici und Ihro May. aigener allerhöchsten Unterhaltung täglich (ausser der verbottenen Zeit) entweder eine Opera oder Comoedie, wie es der Hof verlangen wird, auf aigene Speesen und ohne einigen Beytrag des aerarij, mithin auch nach seiner selbst aigenen Anordnung und Disposition produciren, dafür konnte dahingegen selber von denen dahin einlassenden Auditoribus (die Königl. Freylogen ausgenohmen) eine nach Unterschied des Plazes selbst regulirende Bezahlung einnehmen und mithin die Nuzung dieses Theatri sich zuaignen."

Selliers übernahm noch zwei weitere Verpflichtungen: Er musste statt einer „vorhin gewöhnlich gewesten verkleydeten Serenada jährlich eine neue Opera, also wie sie sonst in der Stadt producirt wird, entweder in dem kleinen Hoftheatro oder Hofballhauß, wo es die höchste Herrschaft verlangen wird, ohne Entgelt des Hofes und ohne Zahlung bey dem Einlaß" – also als allgemein zugängliches Freitheater – einmal aufführen und – „so oft eine neue wällische oder teutsche Opera in der Stadt [im Kärntnertortheater] producirt werden will, solche zum erstenmahl und so oft es hinnach weithers begehrt wird, ohne einigen Beytrag des aerarii in dem Hofballhauß, alwo zwar das Auditorium zu zahlen hat, die höchste Herrschafft aber zwey Logen sich vorbehaltet", aufführen lassen.[29]

Während also Kaiser Karl VI. die Oper zeitlebens als exklusives Vorrecht des Hofes verteidigt hatte[30], ließ Maria Theresia es nicht nur zu, dass Opern im Ballhaus und im Kärntnertortheater aufgeführt wurden, sondern forderte und förderte es geradezu. Ohne die Staatskasse belasten zu müssen, kam der Hof dadurch in den Genuss von wesentlich mehr Theaterproduktionen als bisher, nicht nur von italienischen Opern-,

---

erraumes für Theatervorstellungen zu adaptieren, stammte von Friedrich Wilhelm Weiskern, dem Direktor der deutschen Komödianten im Kärntnertortheater.

29 Wien, OeStA, HKA, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1397.

30 Es gab aber schon unter seiner Regierung zahlreiche Aufführungen italienischer Opern am Kärntnertortheater; am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte läuft derzeit ein Forschungsprojekt zum Repertoire des Kärntnertortheaters in den Jahren 1728–48, das diesen Opernaufführungen besondere Aufmerksamkeit schenkt.

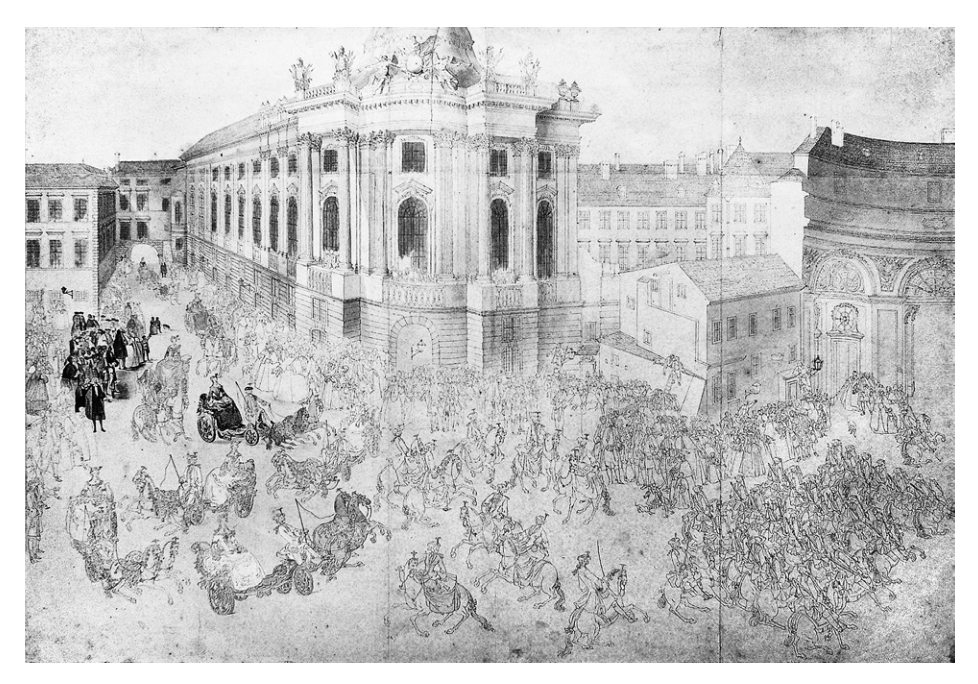


Abb. 4: Der nicht ausgebaute Michaelertrakt der Hofburg mit dem Torso der Rotunde und dem alten Ballhaus, dem späteren Burgtheater, Abfahrt nach einem Fest in der neuen Reitschule; unvollendete Federzeichnung, 1743 (Wien Museum, HMW 31669).

sondern auch von deutschen und französischen Schauspielaufführungen; dass diese auch von Maria Theresia besucht wurden, liest man sowohl bei Khevenhüller als auch im *Wienerischen Diarium*. Außerdem musste Maria Theresia nun nicht mehr das gesamte höfische Theaterpersonal behalten und konnte auf die teure Anschaffung von Kostümen und Dekorationen verzichten, weil der Theaterpächter dazu verpflichtet war, diese dem Hof auch für dessen Liebhaberaufführungen zu leihen.

Allerdings geriet Selliers bald in finanzielle Schwierigkeiten und wurde vorzeitig aus seinem Vertrag entlassen; die für den Hof bestimmten Festopern blieben in einem eher bescheidenen Rahmen, und es gelang ihm auch nicht, das Ballhaus zu einem voll funktionstüchtigen Theater umzubauen. Ein Bild dieses Theaters ist erhalten; es zeigt – anlässlich der Abfahrt vom Damenkarussell in der Winterreitschule am 2. Januar 1743 – ein scheunenartiges Gebäude, das noch keinerlei Ähnlichkeit mit einem Theater hatte (siehe Abb. 4).

Die endgültige Umgestaltung, vermutlich nach Plänen von Antonio Galli Bibiena, erfolgte erst unter dem Nachfolger von Selliers, Baron Rocco de lo Presti,

in den Jahren 1747/48; das sogenannte „Theater nächst der Burg“ wurde anlässlich des Geburtstags von Maria Theresia mit Metastasios Oper *Semiramide riconosciuta* in der Vertonung von Christoph Willibald Gluck feierlich eröffnet[31] – und erst hier ist wohl der eigentliche „Wendepunkt“ in der Theatergeschichte des Wiener Hofes anzusetzen.

Auswahlbibliographie

I Bibiena – una famiglia europea. Ausstellung, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 23. Sept. 2000–7. Jan. 2001, hg. von Deanna Lenzi/Jadranka Bentini. Bologna 2000.

Horst Bosch, *Die Opernaufführungen des Abate Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof nach Zeugnissen aus seinen Briefen*. Wien: phil. Diss. 1967.

Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14) Wien 1980.

Über Feste und Wirthschaften am Wiener Hofe während des 16., 17., und 18. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft vom weissen Kreuze* 1890 (Wien 1890) I–XVIII.

Martina Frank, I Bibiena a Vienna: La corte e altri committenti, in: *I Bibiena – una famiglia europea*, 109–120.

Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: Vom Barock zum Vormärz. Wien/Köln/Weimar 1995.

Zur Geschichte des Wiener Faschings. o. O. u. J. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Sig. B5292)

Wolfgang Greisenegger, The Italian Opera in Vienna in the XVIII Century, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *Venezia e il Melodramma nel Settecento*. Firenze 1978, 89–101.

Elisabeth Grossegger, Theater, Feste, Feiern und ihr Publikum zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin Maria Theresia, in: *Maske und Kothurn* 31 (1985) 149–172.

Dies., *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias. 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987.

31 Tagebucheintragung von Khevenhüller-Metsch vom 14. Mai 1748, zitiert nach Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 13), 77: „Den 14. kammen die Herrschafften herein in die Statt und verfügten sich in das von der neuen Impresa sehr prächtig erweitert und zugerichtete, vorhero gewestes Bal- und dermahliges Opera Haus, welches den gestrigen hohen Geburts Tag zu Ehren anheut mit Vorstellung einer Pièce aus des Abbate Metastasio Wercken, la Semiramide riconosciuta genannt, eröffnet wurde; und hatte mann diese Opera beflissentlich hervorgesucht, weillen in selber das Spectacle und die Decorationen besonders magnifique ausfallen und die Impresa sich sogleich in Anfang distinguiren wollen, […].“

Klaus Gund, *Die Musikaufführungen am Hofe Maria Theresias nach den Tagebüchern des Obersthofmeisters Fürst Johann Joseph Khevenhüller-Metsch*. Wien: hist. Hausarbeit 1976.

Robert Haas, Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1925), 1–64.

Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 7 (1951/52; Wien 1955) 7–117.

Ders., *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien 3) Wien/München 1988.

Elisabeth Theresia Hilscher, *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke. Zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*. Wien: Dipl.arb. 1989 [überarbeitete und gekürzte Druckfassung: „... Dedicata alla Sacra caesarea Maestà ...“ Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992) 95–177].

Dies., *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*. Graz/Wien/Köln 2000 [insbesondere Kap. 6: Zwischen Pflicht und Neigung 1740–1792 (Maria Theresia – Joseph II. – Leopold II.) 165–184].

Frank Huss, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: phil. Diss. 2003.

Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–67)*. Clermont-Ferrand 1978.

Harald Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*. Wien: phil. Diss. 1954.

Ders., Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/54 (Wien 1958) 3–113.

Deanna Lenzi (Hg.), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*. Bibbiena 1997.

Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, hg. von Walter Koschatzky. Salzburg/Wien 1979.

Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages. Ausstellung, Wien, Schloß Schönbrunn, 13. Mai–26. Okt. 1980. Wien 1980.

Andrea Mathis, *„Tu felix Austria nube“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder.* Wien: phil. Diss. 1981. [in überarbeiter Form gedruckt siehe Sommer-Mathis]

Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) Berlin/New York 1981.

Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse* (L'amoroso canto 1) Palermo 2004.

Gerda und Gottfried Mraz, *Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*. München 1979.

Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Firenze 1990.

Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998, Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 11. Mai–10. November 1998, hg. von Günther Brosche u. a. Tutzing 1998.

Alois Nagler, Metastasio – der Hofdichter als Regisseur, in: *Maske und Kothurn* 7 (1961) 274–284.

Guido Nicastro, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*. Roma-Bari 1981.

Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797.* Wien/Köln/Weimar 2011.

Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*. Darmstadt 2003.

Bernd Rill, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*. Graz/Wien/Köln 1992.

Michael Ritter, *Man sieht der Sternen König glänzen – der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen am besonderen Beispiel der Librettodichtung*. Wien 1999.

Elena Sala di Felice/Rossana Caira Lumetti (Hg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Roma 2001.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo 1990–94.

Eleonore Schenk, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters*. Wien: phil. Diss. 1969.

Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25) Tutzing 1985.

Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (dramma per musica 4) Wien 1994.

Dies., Spectacle müssen sein. Höfisches Fest zur Zeit Maria Theresias, in: *Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock*, 34–45.

Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Th. Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio (1698–1782) – uomo universale. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der ÖAW 676) Wien 2000.

John P. Spielman, *The City & The Crown. Vienna and the Imperial Court 1600–1740*. West Lafayette, Indiana 1993.

Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century.* Wiltshire (GB) 1997.

Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos.* Wien/Köln/Weimar 2012.

Mario Valente/Erika Kanduth (Hg.), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna. Atti del convegno internazionale di studi, Vienna, 17–20 maggio 2000*. Roma 2003.

Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der höfischen Welt: Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat* (Herwig Wolfram, Österreichische Geschichte 1699–1815) Wien 2001.

Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1620 bis zum Jahre*

1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901.

Ders., *Die Theater Wiens. Erster Band: Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*. Wien 1899.

Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs III/ 2) Wien/Köln/Graz 1971.

Renate Zedinger, *Hochzeit im Brennpunkt der Mächte. Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia*. Wien/Köln/Weimar 1994.

Dies., *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen* (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 13). Wien/Köln/Weimar 2008.

Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebücher des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin Maria Theresia. 1742–1776, hg. von H. Schlitter und Graf R. Khevenhüller-Metsch 1–7. Wien 1907–1925; Bd. 8, hg. von M. Breunlich-Pawlik und H. Wagner. Wien 1972.

Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock. Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien im Musée national d'histoire et d'art Luxemburg, 18. Nov. 2006–11. Feb. 2007, hg. von Michael Krapf und Cornelia Reiter. Luxemburg/Wien 2006.

Claudia Michels

Opernrepertoire in Wien um 1740

Annäherungen an eine Schnittstelle

Retrospektiv stellt das Jahr 1740 eine höchst praktikable Schwellengrenze dar zwischen – um gängige Schlagwörter zu verwenden – dem altersschwach-schwerfälligen Spätbarock und der weltoffenen Aufklärung französischen Couleurs, zwischen dem als spanischen Thronfolger gescheiterten Kaiser Karl VI. (1685–1740) und dem lothringisch-toskanischen Großherzog Kaiser Franz Stephan (1708–1765[1]), Gemahl der habsburgischen Erbin Maria Theresia (1717–1780), der zu diesem Zeitpunkt noch nicht von den Kurfürsten als Nachfolger im Kaiseramt akzeptiert worden war. Denn nicht nur im Hause Habsburg brachte das junge Herrscherpaar frischen Wind in altes Gemäuer, allerorts betrat eine Reihe neuer Protagonisten die politische Bühne Europas. Die Zeichen standen auf Umbruch.

Schon im Vorfeld jenes Jahres 1740 hatte sich die Lage für die Habsburger verschlechtert. Der einstige starke Mann, Garant für militärischen Erfolg, glänzender Bauherr und reges Mitglied der intellektuellen Elite, Prinz Eugen von Savoyen, starb am 21. 4. 1736, und der nächste Krieg gegen die Türken, den Österreich als Verbündeter Russlands gezwungen war zu führen, machte des Feldherrn Erfolge wieder zunichte. Der Frieden von Belgrad 1739 hinterließ ein geschwächtes Reich, scheinbar leichte Beute für jene, die gedachten, sich durch den Tod des Kaisers politische Vorteile sichern zu können.

Auf Friedrich Wilhelm I., König von Preußen, war am 30. Mai 1740 dessen Sohn Friedrich II., der Große[2] (1712–1786) gefolgt. Dieser ergriff die günstige Gelegen-

1 Franz I. Stephan starb am 18. August 1765 überraschend in Innsbruck (nach einem Theaterbesuch), wo das Kaiserpaar anlässlich der Hochzeit des Sohnes Leopold und der spanischen Prinzessin Maria Ludovica weilte.

2 http://web.fu-berlin.de/akip/preussenforum/chronik/Frid17401786/aussenpolitik/aussenpolitik.htm (1. 6. 2009): „Nicht eigentlich die Inthronisation der Aufklärung, die viele Zeitgenossen von dem nach seiner Persönlichkeit so grundverschiedenen Nachfolger Friedrich Wilhelms I. erwarteten, markierte die Wende des Jahres 1740, sondern die spektakuläre Invasion und Annexion Schlesiens. Sie machte Brandenburg-Preußen zwar nicht sofort, aber doch in der endlichen Behauptung dieser wertvollen österreichischen Provinz während dreier Kriege zu einem Glied des europäischen Mächtesystems. Ohne nach seinem eigenen wirtschaftlich-bevölkerungsmässigen Kräftepotential (1786 knapp 5,5 Mio. Einwohner) schon eine wirkliche Großmacht zu sein, fand das friderizianische Preußen den

heit, das durch den Thronwechsel destabilisierte Österreich um die reiche Provinz Schlesien zu bringen. Auch der bayerische Kurfürst Karl Albrecht nutzte die Gunst der Stunde, erhob Anspruch auf die Kaiserwürde und fand dabei prominente und potente Unterstützung durch Sachsen, Frankreich und Spanien. Russland griff vorerst nicht ein, denn dort kämpften die Erben Zar Peters I. (gest. 8. 2. 1725) um den Thron. Einzig Großbritannien war an einer Schwächung Österreichs nicht interessiert. Zunächst setzte sich der Wittelsbacher Karl Albrecht durch und erreichte am 24. Jänner 1742 seine Wahl zum Kaiser (Karl VII.). Erst nach dessen Tod am 20. 1. 1745 wurde der Weg für die Wahl von Franz Stephan frei. Einen Thronwechsel gab es auch im Vatikan: Nach dem Tod von Clemens XII. wählte das Konklave nach halbjähriger Beratungszeit Prospero Lambertini (Erzbischof von Bologna) als Benedikt XIV. zum Papst, der sich politisch stärker einbrachte als sein Vorgänger.

In Wien herrschte zunächst Trauer („große Klag“), gepaart mit der regen Tätigkeit, die eine Regierungsübernahme mit sich brachte, noch dazu eine plötzliche und unverhoffte, denn mit dem Ableben des Kaisers hatte man eigentlich nicht gerechnet.

Nach Jahren einer zunehmenden Erstarrung und Verkrustung in Zeremoniell und Repräsentation verhalf der Mann an der Seite der jungen Königin einer schon seit den 1710er Jahren latent vorhandenen aufgeklärten Geisteshaltung zum vorsichtigen Durchbruch und ebnete letztlich den weitgreifenden Reformideen seines Sohnes Joseph II. den Weg. Diese Entwicklung schlug sich natürlich auch in dem kunstvollen Beziehungsgeflecht zwischen Zeremoniell, Repräsentation und kulturellem Leben nieder.

Als deutlich sichtbares Zeichen eines sich wandelnden Herrscher-Selbstverständnisses gilt der Perspektivenwechsel im Opernhaus. Auf eigenen Wunsch übersiedelte Franz Stephan vom traditionellen Sitzplatz im Zentrum des Geschehens in der Mitte des Parterres in eine bequeme Loge, die je nach Belieben aufgesucht werden konnte. Der Herrscher bildete nicht mehr den Brennpunkt der Opernaufführung, um den sich das theatrale Universum als Spiegel seiner Welt dreht, sondern war als Zuseher nun *primus inter pares*. Für große Galatage galten allerdings immer noch eigens ausgearbeitete und in den Zeremonialprotokollen[3] penibel festgehaltene Sitz- und Rangordnungen.

Abseits des strengen Zeremoniells jedoch ist der Besuch sogar der seichten Komödien im Kärntnertortheater ein vom Adel gerne in Anspruch genommenes Ver-

---

Anschluss an die damaligen Großmächte. Sein politisches Gewicht reichte fortan über die Grenzen des römisch-deutschen Reiches hinaus, und innerhalb dieses Reiches wurde die traditionelle Vorrangstellung des österreichischen Kaiserhauses nicht nur vorübergehend, sondern auf Dauer erschüttert.“

3 Wien, Österreichischen Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [= HHStA], Zeremonialprotokolle [= ZA Prot.]. Zur Änderung der zeremoniellen Sitzordnung vgl. die Beiträge von Sommer-Mathis und Fritz-Hilscher im vorliegenden Band.

gnügen.[4] Und nicht nur diese, auch die typischen Unterhaltungen für das sogenannt „einfache“ Volk wusste Franz Stephan zu schätzen und ergötzte sich an Seiltänzern, Gauklern und Kinderpantomimen. Dies alles geschah am liebsten „all'incognito“, was nicht bedeutete, dass der hohe Besuch unerkannt blieb, sondern lediglich eine Vereinfachung des Zeremoniells nach sich zog.

Das Repertoire bzw. der Spielplan der Wiener Bühnen (höfisch-privat sowie öffentlich) im 18. Jahrhundert war regelmäßig Gegenstand von Forschungen in den Bereichen Musik- und Theaterwissenschaft. Die Quellenlage dazu ist jedoch sehr unterschiedlich. Für die Opernaufführungen am Wiener Kaiserhof bis zum Jahr 1740 sind mehrere Quellen erschlossen, die einander bestätigen und ergänzen: Die Zeremonialprotokolle und die (davon abhängigen) Notizen im *Wienerischen Diarium* geben über Datum, Ort und Art der Veranstaltung Auskunft, vermerken meist auch den Titel der Werks, seltener den Librettist und Komponisten. Diese sind oft in den nicht vollkommen lückenlos, aber doch sehr zahlreich überlieferten Textbüchern verzeichnet.

Die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek [A-Wn] bilden hier die wichtigste Quelle, ergänzend bieten Librettokataloge wie Sartori[5] oder der Katalog von Sonneck[6] wertvolle Informationen. In der Wienbibliothek im Rathaus [A-Wst] befinden sich ebenfalls etliche Textbücher, vor allem das Kärntnertortheater betreffend. Weniger zahlreich sind die überlieferten Partituren, die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sowie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde [A-Wgm] in Wien zu finden sind. Während jene Werke, welche am Wiener Hof produziert wurden, größtenteils erhalten sind, gibt es kaum Notentexte zu den öffentlich aufgeführten Opern, von denen zudem der Komponist meistens unbekannt ist. Hier muss im Einzelnen mittels Vergleich der vorhandenen Libretti und Partituren nach den möglichen Quellen geforscht werden. Wahrscheinlich handelte es sich bei den als „Intermezzi“ getarnten Opernaufführungen einerseits um Bearbeitungen von Opern, die schon einmal am Wiener Hof aufgeführt worden waren, vielleicht auch um *Pasticci* daraus, andererseits dürften Werke populärer Komponisten

4 Allerdings war Maria Theresia davon nicht sehr begeistert. Daher befahl sie im Jahr 1748, nachdem sich Klagen über die unsittlichen Zustände in dem Theater gehäuft hatten, neben anderen baulichen Maßnahmen, auch die Errichtung eines eigenen Zuganges in die kaiserliche Loge. Vgl. Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs 3) Wien 1971, 20.

5 Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800.Catalogo analitico con 16 indici.* Cuneo 1990–1994.

6 Oscar George Theodore Sonneck, *Library of Congress Catalogue of opera librettos printed before 1800, Title catalogue.*New York 1767, Reprint Washington 1914 zusätzlich der Sammlung von Albert Schatz.

gespielt worden sein, die in Wien noch nicht zu sehen waren und aus dem Repertoire der wandernden Operntruppen stammten (diese mieden Wien, wohl wegen des Privilegs des Kärntnertortheaters, dessen Pächter von sämtlichen anderen Theatertruppen eine Gebühr einheben durften). Einen der seltenen Fälle, bei denen der Komponist genannt ist, stellt die Oper *La Vilanella fatta contessa per amore* dar, aufgeführt im Juni 1734, deren Musik von Johann Ignaz Beyer, „Compositore del Teatro privil: del S. M. C. in Vienna“, stammt.[7]

Eine wertvolle, wenn auch subjektiv gefärbte Quelle, deren Informationsgehalt über die reine Mitteilung von Namen und Daten hinausgeht, bilden die Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch.[8]

Nach Ludwig Köchel (1872), der seiner Johann Joseph Fux-Biographie[9] im Anhang auch ein „Verzeichnis der Opern, Serenaden, Feste teatrali und Oratorien, welche am kaiserlichen Hofe in Wien von 1631 bis 1740 gegeben wurden“ beifügte, unternahm Alexander Weilen 1901 die erste chronologische Aufstellung der am Wiener Hof zur Aufführung gelangten musik-dramatischen Werke (und Oratorien) von 1629 bis 1740.[10] Weilen stellte auch eine Liste der Aufführungen im Kärntnertortheater zwischen 1730 und 1740 zusammen.[11]

Bei Robert Haas findet sich eine Liste der *Intermezzi* in Italien und am Wiener Hof (beginnend mit 1714 bis 1728) sowie der als „italienische Zwischenspiele“ bezeichneten Opernaufführungen am Theater nächst dem Kärntnertor von 1728 bis 1748.[12] Weitere Spielpläne erstellten Franz Hadamowsky[13], Harald Kunz[14], Gustav Zechmeister[15] und Otto Erich Deutsch.[16] Eleonore Schenk berücksichtigte in ihrem

---

7 Libretto: A-Wn, 4.906-A.M.

8 Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987.

9 Ludwig Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*. Wien 1872, 2. Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1988.

10 Alexander Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*. Wien 1901.

11 Alexander Weilen, *Das Theater. 1529–1740* (Separatabdruck aus Band VI der *Geschichte der Stadt Wien*) Wien 1917.

12 Robert Haas, Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 12 (1925) 3–64.

13 Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52 (1955) 7–177.

14 Harald Kunz, Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/54 (1958) 3–113.

15 Zechmeister, *Die Wiener Theater* (wie Anm. 4).

16 Handschriftlicher Katalog der Erstaufführungen in Wien von 1631 bis 1968, dessen chronologischer

Spielplan des Kärntnertortheaters 1709–1748[17] alle theatralischen Gattungen, die an diesem Spielort aufgeführt wurden.

Die jüngsten Forschungsergebnisse finden sich bei Frank Huss; dessen Dissertation beinhaltet den Spielplan der Hofoper für den Zeitraum von 1706 bis 1740[18] und stellt im Wesentlichen eine Zusammenfassung der Arbeiten von Weilen, Hadamowsky und Sartori dar, ergänzt durch neuere Quellen und aktuelle Artikel der großen Musiklexika *Musik in Geschichte und Gegenwart* und *New Grove's Dictionary*. Dagmar Glüxam beschäftigte sich eingehend mit dem Instrumentalstil der Wiener Hofmusikkapelle und untersuchte sämtliche Partituren musikdramatischer Werke des Wiener Hofes für den Zeitraum zwischen 1706 und 1740.[19] Im Anhang ihrer dreibändigen Habilitationsschrift befindet sich eine chronologische Aufstellung mit zahlreichen Angaben zum Werk und den vorhandenen Quellen.

Als vorläufiges Resümee ist festzuhalten, dass die Quellen *Wienerisches Diarium,* Zeremonialprotokolle, Partituren und Libretti sowie die Briefe Apostolo Zenos[20] (zumindest teilweise) und Pietro Metastasios[21], die Briefe der Lady Montague[22] und die Tagebücher des Grafen Khevenhüller schon mehrfach und größtenteils sehr ausführlich unter verschiedenen Gesichtspunkten ausgewertet wurden. Ebenso dienten die Obersthofmeisterakten und die Kameralzahlamtsbücher des Österreichischen Staatsarchivs/Hofkammerarchiv als unverzichtbare Quelle für wertvolle Informationen den „Theatralstaat" betreffend.

Das Repertoire des Kärntnertortheaters in den Jahren zwischen 1728–1748 ist zur Zeit erneut Gegenstand eines Forschungsprojektes; ich verdanke Andrea Sommer-Mathis, einer der Projektverantwortlichen, wertvolle Informationen in Bezug auf den Spielplan dieses Theaters.

In der bisherige Forschung ist die Grenze 1740 für jene Arbeiten symptomatisch, die sich ausschließlich mit der Wiener Hofoper beschäftigen – das Todesjahr Kaiser Karls VI. wirkt als natürliches, kaum hinterfragtes Ende einer Epoche:

Teil; vgl. Otto Erich Deutsch, Das Repertoire der höfischen Oper, der Hof- und Staatsoper. Chronologischer Teil, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 24 (1969) 369–421.

17 Eleonore Schenk, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710–1748)*. Wien: phil. Diss. 1969.

18 Frank Huss, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: phil. Diss. 2003.

19 Dagmar Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740* (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 32) Tutzing 2006.

20 Apostolo Zeno, *Lettere*. 2 edizione, Vol. 1–6, Venezia 1785.

21 Pietro Metastasio, *Tutte le Opere*, Band III–V, hg. von Bruno Brunelli. Mailand 1951–54.

22 Lady Mary Montague, *Briefe aus Wien*. Übertragen und hg. von Maria Breunlich. Wien 1985.

„Als Maria Theresia, die große Tochter Carl VI., ihr vielumstrittenes Erbe antrat, hatte sie wenig Stimmung und Neigung sich mit den Angelegenheiten des Theaters zu beschäftigen, dem sie nur soviel Sympathien entgegentrug, als ihre strengen Ansichten über Anstand und gute Sitte rechtfertigten. Der Tod des letzten Kaisers aus Habsburg's Mannesstamme bedeutete zunächst einen völligen Stillstand in allen künstlerischen Veranstaltungen Wiens. Die Theater schlossen ihre Pforten, keine Musik durfte ertönen, die Hof- und Landestrauer machte auch jedem lauten Volksvergnügen ein Ende."[23]

„Alle Lustbarkeiten, alle Festlichkeiten, alle Opern und Ballettvorstellungen so gut wie die Leistungen der Stegreifkomödianten verstummten, als Karl VI. starb. Maria Theresia hatte wenig Sinn für das Theater."[24]

„Mit dem Tod Karls VI. war auch die Barockoper gestorben."[25]

Ob diese Grenze tatsächlich die Aura des Absoluten trägt, kann und sollte aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Aus heutiger Sicht mag längerfristig die weitere Entwicklung der Wiener Theatergeschichte eine Grenzsetzung zulassen, weniger eindeutig lässt sich sagen, ob dieser Wendepunkt als fühlbarer Einschnitt auch im zeitgenössischen Empfinden spürbar war. Immerhin beabsichtigte Maria Theresia, die Festopern im Prinzip in gewohnter Weise aufführen zu lassen, wie ihr Vertrag mit dem neuen Appaldator Joseph Carl Selliers beweist.[26]

Dies geschah hauptsächlich aus finanziellen Überlegungen heraus, versprach der tüchtige Impresario doch Einsparungen in beträchtlicher Höhe. Dennoch sollten weiterhin Opernaufführungen zu höfischen Anlässen stattfinden. Das eigentlich Neue war die Öffnung der zuvor rein höfischen Oper für ein zahlendes Publikum – die Exklusivität einer Opernaufführung war nicht mehr gewährleistet. Der Hof hatte sich aber vorsorglich das Recht auf Privatvorstellungen gesichert, wenngleich jenes nicht sonderlich oft in Anspruch genommen wurde.

Eine weitere Neuerung stellte die rein örtliche Auslagerung der Opernaufführungen von den beiden Hoftheatern in der Burg in das anfangs nur leidlich zum Opern-

23 Oskar Teuber, *Die Theater Wiens, 2. Band: Das k.u.k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*. Wien 1897, 33.

24 Rudolph Lothar, *Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur.* Wien 1934, 17.

25 Rudolf Flotzinger, Die Epoche zwischen den Epochen in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*. Wien/Köln/Weimar 1995, Bd. 2, 77–144, hier 113.

26 Siehe Franz Hadamovsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien 3) Wien 1988, 201, und den Beitrag von Andrea Sommer-Mathis in dieser Publikation.

haus umgebaute ehemalige Ballhaus am Michaelerplatz dar, welches praktischerweise einen direkten Zugang zur Burg besaß. Die Oper kam nicht mehr zum Monarchen, sondern dieser „erhob sich nach dem Comödienhaus nächst der Burg, um eine opera abzuwarten“[27] – und dieses nicht mehr unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Soweit zu den augenscheinlichen Merkmalen eines prognostizierten Paradigmenwechsels.

Was hat es nun mit dem Verstummen auf sich, das mit der Regierungsübernahme durch Maria Theresia auf dem Sektor Musikdrama eintrat? Fakt ist, dass der Tod eines Herrschers prinzipiell eine Trauerzeit nach sich zog, in der sich der Hof selbstverständlich festliches Gepränge verbot, es sei denn in kirchlich-liturgischem Kontext. So war es auch bei den Vorgängern Maria Theresias gewesen: Kaiser Joseph I. starb am 17. April 1711. Die letzte belegte Aufführung fand am 19. März 1711 statt: Zum Namenstag Josephs I. war die Serenade *Enea in Caonia* (Stampiglia/G. Bononcini) erklungen, darauf folgte das Trauerjahr, welches offiziell am 19. April 1712 endete. Im Jänner desselben Jahres zog Karl VI. feierlich in der Residenzstadt ein, doch war zu diesem Anlass keine Oper produziert worden. Die üblichen Galatage wurden teilweise eingehalten, aber stets ohne Opernaufführung. Auch die Faschingszeit, üblicherweise Höhepunkt theatralischer Veranstaltungen, verlief im Jahr 1712 sehr ruhig.[28] Ähnliches trifft auch auf das Jahr 1713 zu, da Wien von der Pest heimgesucht wurde. In den Zeremonialprotokollen[29] werden für die sonst sehr ereignisreiche Faschingszeit nur ein *Polcinell*-Spiel[30] und eine Burleske erwähnt, beides fand im privaten Rahmen statt. Im *Wienerischen Diarium* ist eine Aufführung der Intermezzi *L'ammalato immaginario* von Francesco Conti avisiert. Es scheint auch eine Partitur dazu im *Appendice* des Inventars Kaiser Karls VI. auf, die verschollen ist: „N°: 36 Opera Comminciando il Personaggio Ludovico poi Bonoso“. Mit anderer Schrift wurde nachträglich hinzugefügt: „Amalato imaginario. Rappresentato nel Carnvale Anno 1713. Musica del Conti. NB: fù trovato senza Titolo, e senza Autore“.[31]

---

27 So die gängige Formulierung im *Wienerischen Diarium*.

28 Zur Gestaltung des Jahresablaufes bei „großer Klag“ vgl. in den Zeremonialprotokollen 7 des Jahres 1712 (Wien, HHStA, ZA Prot. 7).

29 Wien, HHStA, ZA Prot. 8, 1713, fol. 6r–v.

30 Ebenda: „Sabbati 25. Febr. Ist ein Polcinellospill bey Hoff auf Ihrer Mayest. der verwittibten Kaiserin Eleonora Seiten in dem so genannten Sommer Zimmer gewesen, welches die Leopoldinischen Ertzherzoginnen halten lassen, und darzu Ihre Mayest. den Kaiser, und die Josephinischen Ertzherzoginnen eingeladen haben, der älteren Ertzherzogin Hofmeister Graf Callas war Commissarius, und ist man so gesessen:“ (Es folgt eine Skizze der Bühne und der Sitzplätze).

31 A-Wn, S.m. 2452: *Catalogo. Delle Compositioni Musicalj. Continente Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate, et Opere. Composte, e Rappresentate, sotto il Gloriosissimo Governo della S.:ª Ces.:ª e Real Catt.:ca M.:stà di Carlo VI. Imperadore sempre Augusto, dall A°: 1712.*

Mit der Geburtstagsoper für Kaiserin Elisabeth Christine am 28. August 1713 begann sich der musikalische Jahreskreis wieder zu etablieren. Allerdings wurde nur die kleine Serenade *Circe fatta saggia*[32] (Conti) produziert, erst in den darauf folgenden Jahren mutierte die sogenannte „Augustinioper“[33] zum großen sommerlichen Barockfest, das meist im kaiserlichen Sommerpalast, der *Favorita,* auf einer eindrucksvollen Freilichtbühne, stattfand. Mit dem Jahr 1714 nahm die höfische Oper den Spielbetrieb wieder in vollem Umfang auf: Eine große Oper zum Fasching (nebst vielen kleineren Vergnügungen wie Kavalierstheater, Kinderburlesken, Marionettenspielen und ähnlichen kleinen theatralischen Veranstaltungen), die Opern zu den Galatagen 28. August (Geburtstag Kaiserin Elisabeth Christine), 1. Oktober (Geburtstag Kaiser Karl VI.), 4. November (Namenstag Karl) und 19. November (Namenstag Elisabeth Christine). Überdies fanden Festaufführungen zu außerordentlichen Anlässen statt, wie der Geburt des Thronfolgers Erzherzog Leopold Johann Joseph[34] im Jahr 1716 (Pariati/Fux: *Angelica, Vincitrice d'Alcina*)[35] und Hochzeiten wie jene der Erzherzogin Maria Amalia Josepha mit Karl Albrecht von Bayern am 5. Oktober 1722, die den Bräutigam 18 Jahre später im Kampf um die Kaiserwürde gegenüber Franz Stephan legitimieren sollte. Auch kleine Vorkommnisse am Hof erfuhren musikalische Illustration, wie Reisen zur Kur (*Il Bagno,* Cantate aufgeführt zur glücklichen Kur in Karlsbad, am 12. Juli 1732[36]) oder andere medizinische Eingriffe: „Eodem wurde der d[urc]hl[euch]t[i]gsten Erzherzogin Maria Theresia vermählter Herzogin v. Lothringen wegen fortsetzender Schwangerschaft zur Ader gelassen, und abends darauf in d. Kays: Favorita eine Serenade gehalten.“[37]

Maria Theresia (geb. 13. Mai 1717) durfte sich ab dem Jahr 1720 an einer eigenen musikalischen Namenstagsfeier erfreuen, die jeweils am 15. Oktober gegeben wurde. Da die Kaiserinwitwe Eleonore Magdalena Theresa im Jänner verstorben war, verbot die große Hoftrauer musikdramatische Werke. Es wurde aber eine kleine Kantate[38]

32 A-Wn, Mus.Hs. 17.188 (Partitur): Francesco Conti, *Circe fatta saggia. Serenata a 5 voci. Per il giorno natalizio di sua maestà cesarea Elisabetta Cristina, imperatrice regnante. L'anno 1713.*

33 Zu den Geburtstagsopern der Kaiserin vgl. Otto G. Schindler, „Kaiserliche Augustini-Oper“ zwischen Hofjagd und Huldigung: Die Verlegung von Caldaras *L'asilo d'Amore* von Böhmisch Krumau nach Linz, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995) 131–174.

34 Die Freude währte nicht lange, der kleine Erzherzog starb wenige Monate später am 4. November 1716.

35 A-Wn, Mus.Hs.17.281 (Partitur).

36 Musik von dem an der Hofmusikkapelle engagierten Kastraten Pietro Casati, vgl. *Wienerisches Diarium* (23. Juli 1732).

37 Wien, HHSTA, ZA Prot. 16 (1735) 177v: Martis. 31.mâ July.

38 A-Wn, Mus.Hs. 17.651 (Partitur): *Cantata allegorica. Festeggiandosi il nome di Maria Teresa, infanta di Spagna et arciduchessa d'Austria*.

mit Musik von Francesco Conti und einem Text von Pietro Pariati gesungen. Im Jahr darauf komponierte Giuseppe Porsile das *Componimento da Camera Il Tempo Fermato*[39], um den Namen „Maria Teresa, arciduchessa d'Austria ed infanta delle Spagne" zu feiern. Dieser streng im Zeremoniell verankerte festliche Jahresablauf prägte das theatralische und musikalische Leben am Hof Kaiser Karls VI.

In den ersten Regierungsjahren Maria Theresias folgte auf die Trauer und die anfängliche Phase der Instabilität eine langsame Entspannung: Ersten Grund zur Freude brachte die ersehnte Geburt eines Thronfolgers: Am 13. März 1741 kam Erzherzog Joseph zu Welt. Ihm zu Ehren wurde wieder Musiktheater zugelassen, nämlich *L'Amor prigioniero* (Metastasio/Reutter)[40] am 3. April in einer privaten Aufführung bei Hof. Nach einigen weiteren Schicksalsschlägen (Ende 1744 waren kurz hintereinander die Schwester Maria Theresias, Maria Anna, und die Mutter Franz Stephans, Elisabeth Charlotte von Orléans, gestorben), durfte sich das Herrscherpaar über die Geburt des zweiten Sohnes, Karl Joseph, freuen. Fast zeitgleich traf in Wien die Nachricht vom Ableben Kaiser Karls VII. ein. Da nun auch der bayerische Kurfürst Maximilian III. die *Pragmatische Sanktion* anerkannte, war der Weg auf den Kaiserthron für Franz Stephan endlich frei. Am 4. Oktober 1745 (seinem Namenstag) wurde Franz I. Stephan in Frankfurt am Main zum Kaiser gekrönt und begründete damit das Kaiserhaus Habsburg-Lothringen.

In Hamburg spielte man zur Feier dieses Ereignisses große Oper – die Wahl fiel auf *La Clemenza di Tito,* jenes *Dramma per Musica* aus der Feder des *poeta cesareo* Metastasio, welches am 4. November 1734[41] zum Namenstag Kaiser Karls VI. zum ersten Mal (von Antonio Caldara) vertont worden war. Zu Ehren des neuen Kaisers wurde der Oper ein Prolog[42] vorangestellt, zusätzlich folgte auf die eigentliche Handlung (welche für sich schon eine Verneigung vor den habsburgischen Herrschertugenden, allen voran der *Clementia,* darstellt) im Epilog eine direkte Ansprache an den Herrscher und an dessen Gemahlin:

> Germania.
> Es stutzte Rom! die gantze Welt erstaunt'
> Ob Titus Tugenden!

39 A-Wn, Mus.Hs. 17.731 (Partitur).

40 A-Wn, Mus.Hs. 17.726 (Partitur), als *Dialogo per Musica* bezeichnet, Ausführende waren Catterina Gabrielli als Diana und Giuseppe Belli als Amore. Die Aufführung ist jedoch aus verschiedenen Gründen zweifelhaft; vgl. dazu Claudia Michels, *Der Wiener Spielplan 1728 bis 1748.* Katalog [in Vorbereitung].

41 A-Wn, Mus.Hs. 17.171 (Partitur).

42 *Per l'esaltazione al trono imperiale di Francesco Re di Gierusaleme, Duca di Lorena, e Baar, Gran duca di Toscana ect. Prologo da rapresentarsi nel gran Teatro d'Hamburgo il Giorno 8 Decembre, 1745.* Zweisprachiges Libretto (italienisch–deutsch) in A-Wn, 38.234-C.Alt.

Ihr Völcker! Seyd ihr nicht von gleicher Gluth entflammt?
Ein andrer Titus wird, vom Himmel abgestammt,
Vom Himmel euch verliehn,
Dem ersten völlig gleich, da Er nicht minder kühn,
Nicht minder gütig ist! Noch mehr:
Daß ein Gemahl Demselben zugefüget,
Die Ihm an Tapferkeit und Güte[43], völlig gleich:
So, daß daher,
Das tausendzüngige Gerücht,
Da es, in Ihr, die Aehnlichkeit erkennet,
So oft es von Ihr spricht,
Sie anders nicht,
Als, eine neue Tita, nennet.

Auch in Wien nahm man die Wiedererhebung zur Kaiserlichen Residenzstadt mit Freude zu Kenntnis und ehrte den neuen Mann am Thron zu seinem Namenstag mit einer Opernaufführung, so wie es schon zu des großen Ahnen Kaiser Leopolds I. Zeiten Brauch gewesen war.[44] In dem Theater im ehemaligen Ballhaus nächst der Hofburg gab man die Oper *La Generosità trionfante*, „Dramma per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro […] in occasione del nome di […] Francesco Primo […] In Vienna l'anno MDCCXLV".[45] Bezug auf die Tugenden des Kaisers gab es nicht nur in der Oper selbst, sondern auch in den Tänzen. So behandelte das dritte Ballett Jasons Kampf mit dem Drachen. Anschließend folgte noch die Licenza, in der Franz I. persönlich angesprochen wurde. Zu seinem Geburtstag, dem 8. Dezember, wurde ebenfalls ein *dramma per musica* gespielt, mit dem bezeichnendem Titel *Il Trono vendicato*[46], dessen Librettist und Komponist leider nicht bekannt sind.

Nicht dem Kaiser, sondern vielmehr seiner Gattin Maria Theresia galt und gilt die besondere Aufmerksamkeit der Wiener. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn wir nur ein Jahr später wieder auf die bereits mehrfach erprobte Herrschereloge antikrömischer Provenienz treffen: Im „teatro privileggiato di S. S. C. R. M." wird „in occassione del gloriosissimo giorno del nome di S. S. C. R. M. Maria Teresa / Im-

43 *Constantia et fortitudine* war eigentlich der Wahlspruch Kaiser Karls VI. Maria Theresia wählte *Iustitia et Clementia*, Franz Stephan *Pro Deo et Imperio*.

44 Vgl. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25) Tutzing 1985.

45 Libretto: Meiningen, Opernarchiv [= D-MEIo], Litt.o.289 (Di/II, 3C 155).

46 Das Libretto befand sich in der Sammlung des Herzogs Anton Ulrich in Meiningen: D-MEIo, Di/II, 3C 400.

peradrice de'Romani sempre augusta" im Jahr 1746 wieder selbiges „dramma per musica in tre atti La Clemenza di Tito"[47] gegeben, welches schon ihrem Vater und ihrem Gatten zur Ehre gereicht hatte. Im dritten und abschließenden Ballett (von Antonio Philebois entworfen) erweisen Römische Helden dem Bildnis der Kaiserin ihre Reverenz: „Il Terzo [Ballo]è di Eroi Romani, i quali offrono la loro devozione al Ritratto di S. S. C. R. M." Die Musik stammte diesmal von Georg Christoph Wagenseil, seit 1739 Hofkomponist einer neuen Generation, deren Stil sich von dem konservativen Musikgeschmack unter Karl VI. doch deutlich abhob.

La Clemenza di Tito blieb weiterhin beliebte Vorlage für Festopern, und dies nicht nur in Wien.[48] Zur Vermählung des bayerischen Kurfürsten Max Joseph mit Maria Anna von Sachsen 1747 gelangte eine Vertonung dieses Librettos von Johann Anton Camerloher[49] zur Aufführung, zum Geburtstag des Königs von Portugal wurde 1755 in Lissabon die Oper Antonio Mazzonis aufgeführt, 1769 komponierte Johann Gottlieb Naumann den Text anlässlich der Hochzeit des Kurfürsten Friedrich August, und auch in Wien gab es noch eine weitere Produktion: im Jahr 1753 mit der Musik von Andrea Adolfati, wiederum zum Namenstag der Kaiserin Maria Theresia.[50] Zur Genüge bekannt, bedarf die Vertonung durch Mozart anlässlich der Krönung Leopolds II. zum böhmischen König in Prag 1791[51] nur einer kurzen Erwähnung.

Während die Opernsujets sich wiederholten und die bewährten Libretti immer wieder Verwendung fanden, setzte sich in der Musik allmählich ein neuer Stil durch. Die Komponisten-Trias Conti (1681/82–1732) – Caldara (1670?–1736) – Fux (1659/60–1741), welche das Opernrepertoire unter Karl VI. geprägt hatte, wurde abgelöst durch Georg Reutter d. Jüngeren (1708–1772), Antonio Predieri (1688–1767), Giuseppe Bonno (1711–1788), Georg Wagenseil (1715–1777) und schließlich Christoph Willibald Gluck (1714–1784), mit dessen *Semiramide riconosciuta* das Theater

---

47 Libretto: A-Wn, 4918-A MS, Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 17.170.

48 Verzeichnis der Vertonungen von Metastasios Drama bei Helga Lühnig, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart* (Analecta Musicologica 20) Laaber 1983.

49 Josef Anton Camerloher, 1710–1743, „Cammer-Compositeur" am Münchner Hof. Dazu Gertraut Haberkamp, Die Oper „La clemenza di Tito" von Joseph Anton Camerloher (4.7.1710–17.6.1743), in: Cordula Roleff (Hg.), *Collectanea mozartiana*. Tutzing 1988, 59–71.

50 A-Wn, Mus.Hs. 18.251: *La clemenza di Tito. Dramma per musica da rapprensentarsi per il nome* […] *della sacra cesarea reale maesta di Maria Teresa, imperadrice regnante, per comando della sacra cesarea reale maesta di Francesco Primo, imperadore de'Romani* […] *L'anno 1753. La poesia e di Pietro Metastasio* […].

51 A-Wgm: *La Clemenza di Tito. Dramma serio per musica in due atti da rappresentarsi nel Teatro Nazionale di Praga nel settembre 1791 in occasione di sollenizzare il giorno dell'incoronazione di sua maestà l'imperatore Leopoldo II. Musica di Wolfgango Amedeo Mozart, maestro di cap.Al serv. Di sua maestà imperiale*.

nächst der Burg am 14. Mai 1748 nach einem dringend notwendigen Umbau und personeller Änderungen in der Führungsebene feierlich wieder eröffnet wurde.

Der Librettist dieser Oper, Pietro Metastasio, war von der Vorstellung, insbesondere von den Sängern, sehr angetan und schrieb an Claudio Pasquini, ehemals Hofdichter in Wien, nun in Dresden engagiert, am 29. Juni 1748:[52]

„Sappiate che la Semiramide va alle stelle, mercé l'eccellenza della compagnia e la magnificenza delle decorazioni, a dispetto d'una musica arcivandalica insopportabile. La Tesi recita in modo che ha sorpreso me, non che tuta l'umanità di Vienna dell'uno e dell'altro sesso. Venturino ed Amorevoli rapiscono. Monticelli si fa ammirare. Lenzi e la Travaglini fanno cose impossibili. In somma è uno de' più magnifici spettacoli che possan presentarsi ad un sovrano. Le matrone le più rigide, i ministri, i prelati più carichi d'anni e di merito sono gli spettatori più frequenti e più parziali."

Über den Musikgeschmack Metastasios, der hier die Komposition Glucks als „unerträglichen Erz-Vandalismus" abklassifizierte, soll an dieser Stelle weiter nicht geurteilt werden. Doch auch die Kaiserin, anlässlich deren Geburtstages die Aufführung stattfand, konnte sich zunächst gar nicht mit dieser Musik anfreunden, liebte sie doch die italienische Virtuosenoper, mit der sie aufgewachsen war. Bekanntermaßen lernte sie trotzdem den Stil Glucks zu schätzen und übertrug ihm 1754, im Zuge einer der zahlreichen Umstrukturierungen des Theatralbetriebes, die Leitung des Opernhauses nächst der Burg.

Mit ähnlichen Akzeptanz-Problemen hatte auch Georg Christoph Wagenseil zu kämpfen. Über die Aufführung seines *Alessandro nelle Indie* am 17. Juli 1748 im Burgtheater schrieb Khevenhüller:

„Den 17. kammen die Herrschafften ins Opernhauß nächst der Burg, der ersten Repraesentation der neuen Opera, Alessandro nelle Indie genannt, beizuwohnen, worzu die Musique von unserem Cammer Compositore Wagensail, jedoch nicht mit besonderer Approbation (weillen mann sie nicht genugsamm strepitosa und in das Ohr fallend befunden) componiret worden ware."[53]

Die Notizen Khevenhüllers bilden eine so reichhaltige wie subjektive Quelle und werfen aufschlussreiche Schlaglichter auf das Leben am Wiener Hof. Der Kaiser im Besonderen wird ab und zu als ein wenig unbekümmert und der leichten Unterhal-

52 Metastasio, *Tutte le opere* (wie Anm. 21) 3, Nr. 284, 353f.
53 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 80.

tung sehr zugeneigt dargestellt. Die folgende Beschreibung ist insofern interessant, als sie ein Zusammentreffen der leichten Unterhaltung mit dem Adelstheater, das an und für sich höheren Ansprüchen zu genügen hatte, schildert. Am 2. Jänner 1746 notierte Khevenhüller:

> „Nachmittag kammen beide kaiserliche Mayestäten ganz incognito, nebst der Princesse Charlotte, in Begleitung der Fuchsin u. Busscy, Cammerfreile von der Princesse, zu meiner Schwester, um ein kleines Impromptu einer französischen Pièce, le gentilhomme de Beauce genant, zu sehen, worvon der seiner lustigen Einfälle halber bekante und von dem Kaiser von jungen Jahren her sehr wohl gelittene Graff Joseph v. St. Julian der Angeber ware und nicht allein bei der Comédie die Persohn des Domestique sehr artig vorgestellet, sondern auch zum Schluß einen heroischen Danz produciret, welches um so närrischer herauskamme, alser niemahlen ein besonderer gutter Danzer gewesen und dennoch, den Kaiser zu amusieren, sich nicht ohne viller Mühe und Application die ganze Zeit her exerciret, einen sicheren Opera-Danzer, der ganz seltsame Schritt und Grimaces zu machen pflegt, zu imitirn, wie dann auch der Kaiser also hertzlich gelacht, daß er (wie mann sagt) sich recht halten müssen."[54]

Doch diese Ereignisse greifen der Entwicklung weit voraus. Vorerst soll die Schwelle 1740 näher betrachtet werden. Ein paar Zahlen geben einen Eindruck über die Entwicklung des Opernlebens in Wien:

Auf den höfischen und öffentlichen Bühnen wurden im Zeitraum von 1735 bis 1748 insgesamt über zweiundfünfzig Werke[55] unterschiedlichster Gattungen produziert; die tatsächliche Anzahl der Aufführungen ist aufgrund der Reprisen natürlich weit höher. Nur die Hälfte der Opern ist einigermaßen zweifelsfrei einem Komponisten zuzuordnen. Die Liste wird angeführt von dem in Wien geborenen Giuseppe Bonno mit fünfzehn Werken (vor allem die kleinen Gattungen zu den Festtagen der Kaiserfamilie). Ihm folgen in der Beliebtheitsskala Georg Reutter der Jüngere mit zehn, Antonio Caldara mit neun und Luca Antonio Predieri mit acht Kompositionen. Georg Christoph Wagenseil tritt mit fünf Opern ab dem Jahr 1740 (und dann auch in den 1750er Jahren) stärker in den Vordergrund. Weitere Kompositionen stammen von Giovanni Bononcini, Francesco Conti, dessen Sohn Ignazio Conti, Baldassare Galuppi, Giuseppe Porsile, Leonardo Vinci und Antonio Vivaldi.

54 Ebenda, 46.

55 Das ist eine vorläufige Hochrechnung, die Dunkelziffer ist jedenfalls beträchtlich. Laufende Forschungen, finanziert durch die Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft und das Land Wien, MA 7, sind bemüht, Licht in den Spielplan und die dürftige Quellenlage zu bringen (eine entsprechende Publikation ist in Vorbereitung).

Deutlich weniger Abwechslung ist bei den Librettisten zu konstatieren. Die Libretti Pietro Metastasios wurden rund vierzigmal vertont und erfreuten sich auch noch lange nach dem hier zur Diskussion stehenden Zeitraum in ganz Europa größter Beliebtheit. Claudio Pasquini erreicht immerhin noch siebenundzwanzig Vertonungen, für dreizehn Opern lieferten Texte von Pietro Pariati und/oder[56] Apostolo Zeno die Vorlage. Dazu kommen noch vereinzelte Libretti von Antonio Salvi und Antonio Maria Lucchini. Was bleibt, ist ein großer Anteil an ungelösten Fragen, denn bei über hundert Libretti lässt sich bis dato der Verfasser nicht mit Sicherheit feststellen.

Bei Hof wurden rund 75 musikdramatische Werke aufgeführt (einschließlich Serenaden, Kantaten, Faschingsburlesken und anderen kleineren Gattungen, die nicht zwingend szenisch gestaltet waren). Der Großteil dieser Aufführungen ist gesichert, wobei die Gruppe der *Feste da camera per musica* (27), *feste teatrale* (4), *serenate* (12), *componimenti drammatici* (2) überwiegt. Einzeln treten die Bezeichnungen *servizio di camera*[57], *Pastorale a due voci*[58] oder *Introduzione*[59] auf. Die meisten dieser Werke wurden in den Jahren bis 1740 gespielt. Als mehraktiges *dramma per musica* oder *opera* wurden nur zehn Kompositionen bezeichnet, dazu gab es noch die fünfaktige *tragicommedia per musica Alessandro in Sidone*[60].

Dem stehen, nach heutigem Wissensstand, mindestens 120 Werke gegenüber, die an öffentlichen Theatern gespielt wurden, teils im normalen Repertoirebetrieb, teils als Festoper für einen höfischen Anlass produziert. Von diesen fallen 47 in den Zeitraum 1735–1740, das sind vor allem die als „Musikalisches Zwischenspiel" bezeichneten Opernaufführungen des Theaters nächst dem Kärntnertor; mit der Eröffnung des Theaters nächst der Burg übersiedelte die Oper in das neue Haus, wurde aber trotzdem auch im Kärntnertortheater weiterhin gepflegt, das zusätzlich die Stammspielstätte der deutschsprachigen musikalischen Komödien war.

In den letzten Jahren des untersuchten Zeitraumes gewann das mehraktige *dramma per musica* wieder deutlich an Terrain, sicherte es doch die höchsten Einnahmen.

---

56 Die befreundeten Dichter schrieben viele Libretti in Gemeinschaftsarbeit.

57 *La liberalità di Numa Pompilio*, 1. 10. 1735 zum Geburtstag Karls VI.

58 Im November 1737 zum Namenstag Elisabeth Christine, laut Weilen (*Zur Wiener Theatergeschichte*, wie Anm. 10) von Bonno/Pasquini; Titel nicht klar, vielleicht die *Pastorale a due voci. Nigella e Nise* aus dem Jahr 1732 (A-Wn, Mus.Hs. 17.584).

59 „[…] per un ballo villanello", Musik von Bonno? Vgl. Othmar Wessely, Art. „Bonno, Giuseppe" in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil 3. Kassel etc. 2000, 351.

60 Im Fasching 1737, Libretto Pariati/Zeno, Musik G. Bononcini (A-Wn, Mus.Hs. 18.297). Die Mischgattung der *tragicommedia* war während der Regierungszeit Karls VI. vorherrschend in den Opern zur Faschingszeit und verschwindet nach 1737, da die Oper sich dann vornehmlich in zwei Gattungen, das seriöse *dramma per musica* und die heitere *opera buffa* teilt.

Glücklicherweise ist eine Kassenliste[61] aus der ersten Spielzeit der Direktion Lo Presti erhalten, die im Haus-, Hof- und Staatsarchiv aufbewahrt wird. Diese Liste der Saison 1748 ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Da alle Reprisen einer Produktion mit Datum und Einnahmen angeführt sind, kann man den täglichen Spielbetrieb nachvollziehen. So erlebte die Oper *Semiramide riconosciuta*, die am 14. Mai 1748 zum Geburtstag Maria Theresias zum ersten Mal gespielt wurde, nicht weniger als 27 Wiederholungen. Die Einnahmen erreichten zwischen 597 Gulden (Premiere) und 105 Gulden (Vorstellung am 20. Juni) und lagen damit immer noch höher als der durchschnittliche Gewinn einer *opera buffa* (zum Beispiel erzielte *Il Protettore alla moda*, ein *Pasticcio* mit Musik von Buini, Galuppi und Wagenseil Einnahmen von durchschnittlich 100 Gulden, die *opera buffa Orazio* von Pergolesi zwischen 229 und 65 Gulden).

Hervorzuheben ist in den Jahren bis 1740 der programmatische Unterschied zwischen den Karnevalsopern und jenen Werken, die zu Ehren einer bestimmten Person geschrieben wurden. Letztere dienten inhaltlich in aller Deutlichkeit der Herrscherlegitimation des Hauses Habsburg, während die Faschingsopern, *tragicommedia, scherzo drammatico* oder *opera semiseria* genannt, immer Bezug auf die verkehrte Welt des Karnevals nahmen und auch schon einmal mit mehr oder weniger versteckter Kritik am Hof aufwarten konnten.[62]

Nach der Hochzeit Maria Theresias im Jahr 1736 wurde der Herrschaftsanspruch immer stärker auf ihre Person abgestimmt. Deutlich wird das etwa in *Le Auguri Spiegati* (Pasquini/Predieri, 1738)[63], da in der letzten Szene Tagete selbst, der als Begründer der Weissagungskunst gilt, die Zukunft der Herrscher Arcadiens voraussagt und sich dabei bereits auf den (zu diesem Zeitpunkt noch nicht geborenen) männlichen Thronerben des Hauses Habsburg-Lothringen bezieht: „Ignoti Nome leggo di Rè, di Consoli, e d'Augusti, e frà loro un Carlo, di cui figlia sarà. Nascer da Lei vedo bramato un pagoletto Infante del chiaro loren sangue, e a lui […] ma innante più gir non m'è concesso." Ebenso würdigen die Kammerfeste *L'Eroina d'Argo* (Pasquini/Reutter, 1739)[64] und *La generosa Spartana* (Pasquini/Bonno, 1740)[65], die alle ihre Ahnen übertreffenden Tugenden Maria Theresias.

In allen Festopern wurde entweder in der letzten Szene oder in einer separaten *licenza* auf den Anlass der Feier eingegangen und auf die zu ehrende Person namentlich Bezug genommen, doch scheint diese Bezugnahme nicht zwingend auf eine einzige

61 Siehe Zechmeister, *Die Wiener Theater* (wie Anm. 4) 195 f.
62 Vgl. Claudia Michels, *Karnevalsopern am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740.* Wien: phil. Diss. 2006.
63 Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 18.006.
64 Zum Namenstag Maria Theresias (Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 17.990).
65 Zum Geburtstag Maria Theresias (Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 18.279).

Persönlichkeit zu einem besonderen Anlass abgestimmt worden zu sein. So wurde das Kammerfest *Le Grazie vendicate* (Caldara/Metastasio) im Jahr 1735[66] zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine von ihren Töchtern aufgeführt und im Jahr 1758[67] zu Ehren Maria Theresias erneut gegeben, allerdings mit anderer Musik. Das Libretto aber und die abschließende Lobrede unter Erwähnung aller Tugenden, vor denen die Göttin Venus selbst sich verneigen müsse, blieben gleich. Es geht also mehr um die Verneigung vor der Herrscherin als entpersonalisierte Figur bzw. Amtsinhaberin als um die Würdigung einer individuellen Persönlichkeit. Daran hatte sich auch in den Jahrzehnten, die zwischen diesen beiden Aufführungen lagen, nichts geändert, wie auch das Beispiel der Oper *La Clemenza di Tito* schon zeigte. Und selbst eine gewisse Vorliebe für bestimmte Sujets und Librettisten ist in einem größeren räumliche Zusammenhang zu sehen und nicht primär Wien-spezifisch. Die Werke des Wiener *poeta cesareo* Metastasio fanden in ganz Europa eine beispiellose Verbreitung. Sie sind der gemeinsame Nenner aller Opernunternehmungen, seien sie nun öffentlich oder privat, höfisch oder bürgerlich. Während man sich – mitunter zögerlich – dem neuen Ton in der Musik zuwandte, suchte man Altbewährtes im Sujet.

Eine Zusammenstellung der sogenannten Galatage und der damit in Zusammenhang stehenden musikalischen Ereignisse gibt darüber vielleicht Aufschluss. Das größte Problem in der Erstellung eines Spielplanes, der über den Regierungswechsel hinausgeht, ist die dürftige Quellenlage. So lange die höfische Festoper ausschließlich Sache des Hofes war, sind die Aufführungen zumeist mehrfach belegt, doch mit dem Todesjahr Karls VI. reißt diese verlässliche Überlieferung jäh ab. Daraus zu schließen, es wäre in Wien keine Oper mehr gespielt worden, ist trügerisch. Immerhin gab es schon seit 1709 das Theater nächst dem Kärntnertor, welches seinen Betrieb nach der vorgeschriebenen Trauerzeit natürlich fortsetzte. Aufzeichnungen über diesen Theater- und Opernbetrieb sind auch vor dem Jahr 1740 nur lückenhaft vorhanden.[68] Da nun der Impresario des Kärntnertortheaters, der Hoftänzer Joseph Carl Selliers, auch die Ausrichtung der Opern für den höfischen Gebrauch übernahm, wurden die Verwaltung ausgelagert und auch die Partituren nicht mehr in der kaiserlichen Hofkapelle verwahrt. Eine Zuordnung von Operntiteln zu Komponisten ist größtenteils spekulativ; oft ist nicht einmal der Titel des Werkes bekannt. Dankenswerter Weise füllen die Tagebucheintragungen des Grafen Johann Joseph Khevenhüller-Metsch ab dem Jahr 1742 so manche Lücke.

66 Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 17.614.

67 Partitur: A-Wn, Mus.Hs. 18.284.

68 Siehe dazu die oben erwähnten Forschungsergebnisse von Weilen (wie Anm. 10), Haas (wie Anm. 12), Kunz (wie Anm. 14) und Schenk (wie Anm. 17).

Für den Zeitraum zwischen 1735 und 1748 gelten folgende Fixpunkte im Jahrescurriculum des Hofes:

13. Mai	Geburtstag Maria Theresia
26. Juli	Namenstag Maria Anna[69]
28. August	Geburtstag Kaiserin Elisabeth Christine
1. Oktober	Geburtstag Karl VI. (bis 1740)
4. Oktober	Namenstag Franz Stephan (ab 1736)
15. Oktober	Namenstag Maria Theresia
4. November	Namenstag Karl VI. (bis 1739)
19. November	Namenstag Elisabeth Christine
8. Dezember	Geburtstag Franz Stephan (ab 1738)

Die Tabellen spiegeln den aktuellen Stand der Forschung wider, manche Leerstellen können wohl noch geschlossen werden, manche Einzelheiten werden sich jedoch nicht mehr mit Sicherheit feststellen lassen. In Zeiten der Hoftrauer fielen die Feierlichkeiten aus oder wurden reduziert. Die Tabelle enthält auch jene Galatage, die ohne musikdramatische Aufführung oder auch in absentia der zu Feiernden begangen wurden. Der Ort wurde nur angegeben, wenn er in den Quellen ausdrücklich Erwähnung findet.

Geburtstag Maria Theresia

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
		1735[70]		
La Speranza assicurata	Serenata	13. 5. 1736	Laxenburg[71]	G. Reutter/ Pasquini

69 Bei den Opern für Maria Anna liegt der Fall nicht grundsätzlich eindeutig, da es mehrere Trägerinnen dieses Namens gab: Maria Anna Josefa, 1683–1754: Schwester Karls VI., Königin in Portugal; Maria Anna Eleonore Wilhelmine Josepha, 1718–1744: jüngere Schwester Maria Theresias, Gemahlin Karls von Lothringen; Maria Anna Josepha Antonia, 1738–1789, Tochter Maria Theresias und Franz Stephans. Je nach Jahreszahl wurden mehrere Maria Annas mit einem Galatag gefeiert, zu dem meistens auch eine kleine musikdramatische Darbietung gehörte.

70 Für das Jahr 1735 konnte keine Geburtstagsoper ermittelt werden, der Hof befand sich in Trauer um Ludwig Rudolf von Braunschweig-Blankenburg (dem jüngsten Bruder der Kaiserin), welcher am 1. März 1735 verstorben war.

71 Die Aufführung war auf dem Teich geplant, musste aber wegen Schlechtwetters in den Schloßhof „bey brennenden Laternen“ verlegt werden (Wien, HHStA, ZA Prot 16, fol. 166v).

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
La Gara del Genio con Giunone	Serenata	13. 5. 1737	Laxenburg[72]	Bonno/Pasquini
Gli auguri spiegati	Serenata	13. 5. 1738	Laxenburg[73]	Predieri/Pasquini
	Gala bei Hof	1739[74]		
La Generosa Spartana	Serenata	15. 5. 1740[75]	Laxenburg	Bonno/Pasquini
	Gala bei Hof	13. 5. 1741		
	Gala bei Hof, Tafelmusik	13. 5. 1742[76]		
La Semiramide riconosciuta?	Dramma per musica	12. 5. 1743[77]	Prag	?/Metastasio
Siface, Re di Numidia[78]	Dramma per musica	14. 5. 1744	Burgtheater	?/Metastasio
	Komödie[79]	16. 5. 1745	Burgtheater	
	Serenade[80]	13. 5. 1746	Schönbrunn	

72 Auf dem mit Wasser gefüllten Schlossgraben (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, fol. 243v).

73 Im Hof wegen Schlechtwetter (Wien, HHStA, ZAProt. 16, 1738, fol. 343v) und am 15. Mai am Teich.

74 In Laxenburg wurde der Geburtstag der Erzherzogin zwar mit Gala begangen, das frisch vermählte Paar befand sich zu diesem Zeitpunkt aber noch auf der Rückreise aus der Toscana.

75 Der Galatag war zwar der 13. Mai, da dies jedoch ein Freitag war, fand die Opernaufführung am Sonntag darauf statt. (Wien, HHStA, ZA Prot. 17, 1740, fol. 133v).

76 Hoftrauer um Kaiserin Amalia (Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1742, fol. 508v).

77 Wien, HHStA, ZA Prot. 19 (1743) fol. 85r: „diesen Abend wurde von dem Wienerischen Entrepreneur Sellier durch eine banda in dem Ball-Hauß nechst dem Schloß, woselbst ein eigenes Theatrum zu opern und Comedien zugerichtet worden, eine Wällische opera gespiellet, wobey sich Ihro Königl. May. einfanden und jedermann frey eingelassen wurde."

78 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 30: „Nach denen Audienzen fuhre sie [die Königin] zuruck nacher Schönbrunn; der Herzog aber verblibe in der Statt und wohnte der von dem Impressario Selliers wegen des letzten Gala Tags producirten neuen Opera, Siface benahmset, bei, allwo sich die Königin (Nachdeme sie indessen zu Schönbrunn im Garten einige Tour de promenade gemacht) ebenfahls spatter eingefunden und sodann nach der Opera à la fraicheur du mois de Mai, so eben nicht die angenehmste und mehr Kalt als kühl gewesen, mit der übrigen Compagnie auf der Wurst nacher Schönbrunn zuruck gefahren."

79 Vgl. Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 44, und *Wienerisches Diarium* (19. Mai 1745).

80 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 49: „Den 13. ward der Geburtstag I. M. der Kaiserin Königin zu Schönbrunn in großer Gala celebriret.[…] Abends ware Appartement und eine kleine Serenade, worbei lediglich der neuerlich widerummen auß Italien angelangte Carestini und die dermahlen auf der Statt Opera engagirte Schiera gesungen."

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Ariodante	Dramma per musica	14. 5. 1746	Burgtheater	Wagenseil/Salvi
Arminio[81]	Dramma per musica	13. 5. 1747	Burgtheater	Hasse? Rinaldi?/ Pasquini oder Salvi?
Semiramide riconosciuta	Dramma per musica	15. 5. 1748	Burgtheater	Gluck/Metastasio

Namenstag Maria Anna

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
La Fortuna annichilata dall Prudenza	Festa di camera	1735[82]	Favorita	I. Conti/Pasquini
Amore insuperabile	Festa di camera	9. 9. 1736[83]	Favorita	Bonno/Pasquini
Il Premio dell'onore	Festa di camera	15. 9. 1737?[84]	Favorita?	J. Hellmann/ Pasquini

81 Maria Theresia, die noch im Kindbett lag, hat diese Aufführung nicht besucht. *Wienerisches Diarium* (17. Mai 1747): „Samstag den 13. Ditto Als am hohen Geburts-Tag Allerhöchst-gedacht Ihrer Maj. Der Regierenden Kaiserin, da Höchst-Dieselbe das 30ste Jahr zu allgemeiner Freude im höchst-beglükten Wolstand zurukgeleget […] Prächtigste Gala […], die bey dergleichen hohen Festins sonstgewöhnliche Belustigungen aber seynd bis zum Vorgang mehrhöchst-gedacht Ihre Maj. der Reg. Kaiserin verschoben worden. Näheres bei Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8), 59f.: „I. M. die Kaiserin wollten zu Vermeidung deren ihnen gar nicht lieb seienden Handküssen niemanden sehen, mithin ware des Nachmittags nichts mehr zu thun. Die herausgeblibene Dames und Cavalliers speiseten mit uns Schönbrunnern in denen unteren Zimmern auf zweien Tischen und des Abends fuhre der Kaiser die Pantomimes sehen, welche bald hernach zu spillen aufhöreten, indeme alle Kinder darvon biß auf ein einiges, die Blattern bekammen, jedoch glücklich überstunden. Die Leuthe hatten sehr ausgestellet, daß man an einen so großen Tag nicht einmahl ein geringes Concert bei Hoff angeordnet, um selben doch einigermaßen zu solennisiren; allein der Kaiser thut sich nicht gern geniren und ist kein Liebhaber von dergleichen großen Zusammenkünfften; wie er dann von darumen an denen Appartementstägen, meistentheils Sommerzeit, auf die Jagd zu gehen und Winters Billard zu spillen pflegt. Der Herr Sohn dencket dießfahls auf gleiche Art."

82 Ob diese Aufführung überhaupt stattfand, ist nicht sicher, jedenfalls nicht am Namenstag selbst. Die Gala war schon einmal, auf den 1. September 1735, verschoben worden, (Trauer um Ludwig Rudolf von Braunschweig-Blankenburg, siehe Anm. 68), wurde aber wieder nicht gespielt, da der Hof wegen des Ablebens von Herzog Ferdinand Albert zu Braunschweig-Wolfenbüttel abermals Trauer anlegte (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, fol. 35).

83 Wurde verschoben auf den 9. September (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1736, fol. 184v).

84 Wahrscheinlich erst am 15. September gehalten, da man sich noch in Trauer um den Herzog von Florenz befand (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1737, fol. 272v).

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
La pace richiamata	Festa di camera	26. 7. 1738?[85]	Favorita	Bonno/Pasquini
La vera Nobiltà	Festa di camera	26. 7. 1739	Favorita?	Bonno/Pasquini
I lamenti d'Orfeo	Festa di camera	11. 9. 1740[86]	Favorita	Wagenseil/Pasquini
		1741		
Ezio[87]	Dramma per musica	26. 7. 1742	Kammergarten Schönbrunn	Contini? Porpora?/Metastasio
	Gala bei Hof	26. 7. 1743		
	Kammermusik[88]	26. 7. 1744	Spiegelzimmer	
	Gala bei Hof	26. 7. 1745		
Aralinda	Dramma per Musica	27. 7. 1746	Burgtheater	? / ?
Catone in Utica[89]	Dramma per Musica	26. 7. 1747	Burgtheater	? /Metastasio
La finta pazzia di Diana[90]	Opera buffa	27. 7. 1748	Burgtheater	? / ?

85 Auch dieser Termin ist nicht sicher. Die Zeremonialprotokolle sprechen am 14. September von einer Gala wegen des verschobenen Annentages (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1738, fol. 378r).

86 Verschoben wegen mehrmaliger Trauer (Wien, HHStA, ZA Prot. 17, 1740, fol. 223r).

87 Über diese Aufführung gibt es einige ausführliche Berichte (Wien, HHStA, ZA Prot. 17; *Wienerisches Diarium* vom 28. 7. 1742). Die Operntruppe von Selliers war nach Schönbrunn gekommen, um auf einem eigens errichteten Theater zu spielen. Der Komponist wird dabei aber nicht genannt, in der Literatur findet man teilweise den Namen Porpora, doch gibt es dafür keinen konkreten Hinweis. Ein einst in Meiningen verwahrtes Libretto (D-MEIo, Litt.V.o.280 Di/II, 3 C257) nennt einen „Sig. Contini" als Komponisten. Dabei könnte es sich um den Neapolitaner Nicola Conti (um 1710 – 1754) handeln, wahrscheinlicher aber um den Sohn des verstorbenen Hofkomponisten Francesco Conti, Ignazio. Dieser wurde oft als „Contini" bezeichnet, um zwischen ihm und seinem Vater zu differenzieren.

88 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 32 f: „Die Madame Malvagini, dessen Eheconsort bei den Bauweesen emplayret ist, und ihre Schwester sangen in dem Spiglzimmer; die Dames, welche den Zutritt haben, mithin die Stundfrauen nicht, dorfften hinein und mann liesse die zwei Battants der Thüre zur Anticamera offen, damit die daraussen befindliche Dames und Cavalliers zuhören könten. Gegen 7 Uhr fienge der Bal an […] Gegen 11 Uhr gienge man zum Soupè."

89 Im dritten Ballett von Gärtnerinnen und Gärtern erschien der Name Maria Anna als Sternenschrift. Vgl. Libretto in A-Wst, A 15.131.

90 Es war dies eine reine Repertoireaufführung, die nicht speziell auf den Galatag Bezug nahm.

Geburtstag Elisabeth Christine

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Le Grazie vendicate	Festa di camera	28. 8. 1735[91]	Favorita	Caldara/-Metastasio
Il Natale di Minerva Tritonia	Festa di Camera	28. 8. 1735	Favorita	Caldara/ Pasquini
Ciro riconosciuto[92]	Dramma per Musica	28. 8. 1736	Favorita Komödiensaal[93]	Caldara/ Metastasio
Zenobia?[94]	Serenata	28. 8. 1737	Favorita	G. Bononcini/ Metastasio
Il Parnasso accusato, e difeso	Festa teatrale	28. 8. 1738	Favorita, Galerie	G. Reutter/ Metastasio
Astrea placata, ovvero la felicità della terra	Festa di camera	28. 8. 1739	Favorita	Predieri/ Metastasio
Zenobia	Dramma per musica	28. 8. 1740	Favorita	Predieri/ Metastasio
	Gala ohne Tafel-musik, Hochamt mit Musik	28. 8. 1741		

91 Erst für diesen Anlass wurde die „Klag", in der sich der Hof wegen mehrerer Todesfälle befunden hatte, abgelegt. Vgl. *Wienerisches Diarium* (31. August 1735): „Sonntag / den 28. Augustii / wurde bey Hof Ihrer Majestät der Regierenden Römischen Kaiserin Elisabethae Christinae, unserer Allergnädigsten Frauen allerhöchster Geburts-tag / […] die bisherige Trauer-kleider abgelegt / und mit prächtigster Gala / und denen gewöhnlichen Glückwünschungen begangen. […] Nachmittag wurde in obgedachten Sommer-pallast in dem garten eine herrliche Serenata mit beywohnung allerhöchster Herrschaften zu dero allergnädigsten / und deren zahlreichen hoch-adelichen zuhörern vergnügen gehalten."

92 In den Zeremonialprotokollen. erfolgte dazu der ausdrückliche Hinweis, dass der Herzog von Lothringen dabei mit den allerhöchsten Herrschaften in der gleichen Reihe gesessen sei (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1735, fol. 183r).

93 Wiederholung im September unter freiem Himmel.

94 Bei der in den Zeremonialprotokollen und dem *Wienerischen Diarium* erwähnten „Serenata" hat es sich kaum um das *Dramma per musica Zenobia* gehandelt, denn der Hof befand sich in Trauer um den Großherzog von Florenz, Gian Gastone de' Medici (Wien, HHStA, ZA. Prot. 16, 1737, fol. 270r). Es existiert aber laut Sartori, *Ilibretti italiani* (wie Anm. 5) No. 25303, ein Textbuch zu einer *Zenobia* aus Anlass des Geburtstages der Kaiserin 1737, Musik von Bononcini; Besetzung: Reutter, Casati, Salimbeni, Pisani, Praun, Borghi. Der verantwortliche Appaldator Haymerle führt an, eine Augustini-Oper vollständig vorbereitet zu haben, welche dann abgesagt worden war. Vgl. Otto G. Schindler, Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien", in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Th. Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio (1698–1782) – uomo universale* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 676) Wien 2000, 73–114, hier 104.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
	Gala bei Hof, Tafelmusik	28. 8. 1742		
	Gala bei Hof	28. 8. 1743		
	Kammerkonzert[95]	28. 8. 1744	Schönbrunn	
	Gala bei Hof mit Ball	28. 8. 1745		
	Gala bei Hof	28. 8. 1746		
La Zanina maga per amore[96]	Dramma giocoso per musica	27. 8. 1747	Burgtheater	?/?
Leucippo	Favola pastorale per musica	28. 8. 1748	Burgtheater	Hasse/Pasquini

Geburtstag Karl VI.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
La liberalità di Numa Pompilio	Servizio di camera	1. 10. 1735	Favorita?	I. Conti/ Pasquini
Il Palladio conservato[97]	[o. A.]	1. 10. 1735	Favorita	G. Reutter/ Metastasio
Trajano	Festa di camera	1. 10. 1736	Favorita	Bonno/Pasquini
Alessandro Severo	Festa di camera	1. 10. 1737	Hofburg	Bonno/Pasquini
La Pietà di Numa	Festa di camera	1. 10. 1738	Favorita, antecamera	Bonno/Pasquini
Il Natale di Numa Pompilio	Festa di camera	1. 10. 1739	Favorita / Hofburg	Bonno/Pasquini
Il Natale di Giove[98]	Azione teatrale	1. 10. 1740	Favorita	Bonno/Metastasio

95 Laut Zeremonialprotokoll gab es zwar keine Tafelmusik, da Freitag war, am Abend aber eine Kammermusik unter Mitwirkung des Kastraten Monticelli (Wien, HHStA, ZA Prot. 19, 1744, fol. 487r).

96 Nicht ausdrücklich zum Geburtstag der Kaiserinwitwe produziert. Am 10. September wurde im Anschluss an die Vorstellung ein „Nach-Spiel von einem Theatralischen Feuer Werk nach dem Welschen, und Engländischen Gusto aufgeführet“ (*Wienerisches Diarium* vom 6. 9. 1747).

97 Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1735, fol. 40r: „nachmittags machten beede durchl. Ertz-Hertzoginnen eine Musicalisch verklaydte Theatralrepraesentation auf dem Saal an der Galleria.“

98 Wien, HHStA, ZA Prot. 17, 1740, fol. 229v: Das theatralische Kammerfest wurde „all’incognito“ angeordnet, denn der Hof befand sich noch in Trauer um die Königin von Spanien, Maria Anna. Die Partitur zu dieser letzten Geburtstagsoper Karls VI. ist nicht erhalten. Ausführende waren einmal mehr die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna, die Gräfin Fuchs und auch der Bruder Franz Stephans, Karl von Lothringen.

Namenstag Franz Stephan

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
	Serenade	4. 10. 1736	Favorita, „Wohnzimmer“	?/?
	Serenade	4. 10. 1737	Favorita, „Wohnzimmer“	?/?
	Gala bei Hof	4. 10. 1738		
	Gala bei Hof	4. 10. 1739		
	Gala bei Hof[99]	4. 10. 1740		
		1741		
	Gala bei Hof[100] Tafelmusik	4. 10. 1742		
	Ballett[101]	3. 10. 1743	Schönbrunn	?/?
Il Sogno di Scipione[102]	Azione teatrale	6. 10. 1743	Burgtheater	Predieri ?/Metastasio
Demofoonte[103]	Dramma per musica	6. 10. 1744	Burgtheater	?/Metastasio
La generosità trionfante	Dramma per musica	4. 10. 1745[104]	Burgtheater	Wagenseil/?

99 Gala in Trauerkleidung angeordnet (siehe Anm. 81).

100 Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1742, fol. 592v: „völlig gefärbte Gala wegen des Herzogs von Lothringen und Groß-Hertzogen von Toscana höchstem Nahmens-Tag“.

101 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 17: „Den 3. kehrte mann nach genohmenen Frustuck in Chaisen zurück nach Schönbrunn, allwo wegen des Vorabend S. Francisi, als des Herzogs hohen Namenstags, zumahlen solcher für dises Jahr an einen Freitag, da keine offentliche Festivitet bei Hoff gehalten zu werden pflegt, einfallet, nicht allein große Gala angelegt und nebst großen Soupé Bal gehalten, sondern auch das Schloß und der mittlere Prospect des Gartens mit villen Lampions illuminiret und von der hiesigen operischen Bande eine Entrée in orientalischer Tracht durch den Garten und hierauf ein Ballet im Saal produciret wurde. Beides, sowohl die Illumination als der Einzug deren Operisten geschahe auf Veranstaltung des niederländischen Praesidenten Don Emanuel de Sylva, welcher ein Sohn des Zeit voriger kaiserlicher Regierung ville Jahr als portugiesischen Bottschafters dahier gestanden- auch in Wienn verstorbenen Comte Taroucca ist und dahero par anus nach seines Vattern nur angenohmenen und nicht Famili Nahmen ebenfahls der Graff Taroucca benammset wird. Mann hätte aber ein und anderes besser anordnen können und war sonderlich über die schmutzige Comparse deren Operisten villes glossiret und gespöttelt.“

102 *Wienerisches Diarium* (9. Oktober 1743): „Abends aber beliebte es denen Königl. Allerhöchsten Herrschaften Sich nach dem Königl. privilegirten Theatro nächst der Burg zu erheben, alda ein Musicalisches Theatral-Fest, genannt: Il Sogno di Scipione, mit anzusehen.“

103 Nicht eindeutig dem Namenstag gewidmet. Bei Khevenhüller heißt es nur: „Die Herrschaften fuhren hierauf in das Balhauß zur neuen Opera, Demofoonte genannt, und nachts zuruck auf Schönbrunn.“ (Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, wie Anm. 8, 35).

104 Zu diesem Zeitpunkt befand sich der Hof anlässlich der Kaiserkrönung noch in Frankfurt. Dort wurde am 6. Oktober eine Kinderpantomime gegeben. (*Wienerisches Diarium*, 20. Oktober 1745).

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Oper (*Semiramide*?)	„opera“[105]	4. 10. 1746	Schönbrunn, Galerie	?/?
Artaserse	Dramma per musica	8. 10. 1746	Burgtheater	?/?
Le dissipateur	Comédie und Ballett	4. 10. 1747	Theater Schönbrunn[106]	Destouches
Tito Manlio	Dramma per musica	5. 10. 1747	Burgtheater	Pollarolo?, Boni?/?
	Kammermusik[107]	4. 10. 1748	Hofburg	?

Namenstag Maria Theresia

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Dialogo tra la vera disciplina e il Genio[108]	Festa di camera	15. 10. 1735	Favorita	Caldara/Pasquini
La Fama accresciuta dalla Virtù	Festa di camera	15. 10. 1735	Favorita	Porsile/Pasquini

105 KUNZ, *Höfisches Theater* (wie Anm. 14) 104: „Im Herbst 1746 wird das eben fertige Prunkstück des Schlosses, die Große Galerie, durch eine Opernaufführung gleichsam eingeweiht. Zum Namenstag des Kaisers gastiert die Wiener Truppe mit Semiramis (Premiere zwei Tage zuvor im Burgtheater). Gleichzeitig spielten Kavaliere und Damen in einem der unteren noch nicht ausgebauten Gemächer ‚Le glorieux‘ von Destouches, dessen Wiederholungen der Kälte wegen in den Spanischen Saal der Hofburg verlegt wurden.“

106 Eröffnung des neu errichteten Theatersaales im Schloss Schönbrunn. Die Komödie wurde von jungen Adeligen gespielt, zum Schluss trug Erzherzog Joseph französische Verse vor. (Wien, HHStA, ZA Prot 21, 1747, fol. 171r, und GROSSEGGER, *Theater, Feste und Feiern*, wie Anm. 8, 64).

107 Der 4. Oktober war ein Freitag, daher wurde keine Oper gespielt, sondern nur ein Kammerkonzert gegeben. Vgl. GROSSEGGER, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 81 f.: „Die Kaiserin organisierte aber heimlich eine Kammermusik in der Ratsstube auf der Seite des Kaisers. Das Impromptu fienge beiläuffig gegen halb siben Uhr [sic!] und bestunde in einigen von denen auf der Opera figurirenden drei Virtuosen: Monticelli, Amorevoli und Venturini (deren letzere zwei in königlich pohlnischen, ersterer aber in unseren Diensten engagiret) abgesungenen Cantaten, wormit es biß nach acht Uhr fürgedauert […].“

108 Diese Aufführung ist nicht ganz sicher, die Oper wurde schon 1730 zu demselben Anlass gespielt. Die Partitur von 1735 ist schmucklos und zusammengebunden mit einer anderen (Ab fol 55r: Il *Natale d'Augusto, Cantata à 3 Voci. La Musica è di Antonio Caldara Vice Maestro di Cappella di Sua M: C: e Catt:ca*.). Zudem ist die Jahreszahl erst nachträglich von 1730 auf 1735 ausgebessert worden. In den Zeremonialprotokollen (Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1735, fol. 41r) ist nur eine Kammermusik angegeben, also wohl keine szenische Darstellung. Es herrschte noch Trauer für den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
?[109]	Serenade	15. 10. 1736	Favorita, „Wohnzimmer“	?/?
Il Giudizio rivocato	Festa di camera	15. 10. 1737[110]	Favorita, auf der Galerie	Porsile/Pasquini
La Pace fra la Virtù e la Bellezza	Festa di camera	15. 10. 1738	Hofburg	Predieri/ Metastasio
L'eroina d'Argo	Festa di camera	22. 10. 1739[111]	Hofburg?	G. Reutter/ Pasquini
La Pace frà la Virtù e la Bellezza?[112]	Serenata a cinque voci	22. 10 1739?	Hofburg?	Bioni/Metastasio
		1740		
	Gala, Hochamt in St. Stephan mit Musik	15. 10. 1741		
	Französische Komödie von Damen und Kavalieren	13.10 1742	Hofburg	
	Französische Komödie	14. 10. 1742[113]	Burgtheater	

109 Vielleicht *Statira* (scheint bei Molitor, Werkverzeichnis Reutter, fol. 55r, auf, vgl. Simon Molitor, *Biographische und kunsthistorische Stoffsammlung zur Musik in Österreich*, A-Wn, Mus.Hs. 19.240 XXVIII). Vielleicht war diese *festa da camera* nur geplant und wurde wegen der Trauer um die portugiesische Infantin abgesagt, welche erst am 4. November 1736, rechtzeitig zum Namenstag des Kaisers, abgelegt wurde.

110 An diesem Tag war zwar ein Galatag angesetzt, da Maria Theresia aber im Kindbett lag, fand die Serenade erst am 16. November mit dem Hervorgang statt (vgl. Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1738, fol. 403v).

111 Der musikalische Teil des Galatages wurde wegen einer Unpässlichkeit der Kaiserin zweimal verschoben, vgl. Wien, HHStA, ZA Prot. 17, 1739, fol. 66r–67v.

112 Partitur ÖNB, Mus.Hs.16516. Die Vorrede des Komponisten enthält eine Widmung an Maria Theresia, die Jahreszahl wurde nachträglich von 1740 auf 1739 ausgebessert, und die ausführenden Sänger und Sängerinnen waren nicht Mitglieder der Hofmusikkapelle. Ob, wo und wann eine Aufführung stattgefunden hat, ist nicht mit Sicherheit zu eruieren. Eingehend mit der Entstehungsgeschichte und dem Vergleich der beiden Vertonungen dieses Librettos befasst hat sich Hanna Schodterer in ihrer Diplomarbeit: *Pietro Antonio Metastasios Azione teatrale, La pace fra la virtù e la bellezza in Vertonungen für den Wiener Hof von Luca Antonio Predieri und Antonio Bioni*. Wien: masch. gewi. Dipl.arb. 2011.

113 Wien, HHStA, ZA Prot 18, 1742, fol. 596r: „Abends beliebte Ihro Mays. einer französ. Comedie nechst der königl. Burgg in dero Loge all'incognito beyzuwohnen."

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
L'Asilo d'Amore	Oper / Serenade	16. 10. 1743	Burgtheater	?/?
Demetrio [114]	Dramma per musica	15. 10. 1744	Burgtheater	?/Metastasio
	Gala bei Hof[115]	15. 10. 1745		
La Clemenza di Tito Vespasiano [116]	Dramma per musica	26. 10. 1746	Burgtheater	Wagenseil/ Metastasio
	Komödie von jungen Damen und Kavalieren[117]	15. 10. 1747	Bei Hof	?
La Costanza supera tutto	Dramma per musica	18. 10. 1747	Burgtheater	Hasse/?
Demetrio [118]	Dramma per musica	16. 10. 1748	Burgtheater	Galuppi/ Metastasio

Namenstag Karl VI.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Scipione Affricano il maggiore[119]	Festa di camera per musica	4. 11. 1735	Hofburg	Caldara/Pasquini
Il Temistocle	Dramma per musica	4. 11. 1736	Hofburg	Caldara/ Metastasio

114 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 35: „Um 5 Uhr Nachmittag ware Stund und darauf gienge mann in das Ballhaus zur neuen Opera, Demetrio genannt, welche gratis und auf des Hoffs Unkosten gespillet wurde, dahero mann auch für die mit dem Hoff kommende Dames und Cavalliers die Helffte des Amphithéâtre (die andere Helffte wurde für den übrigen nicht mit dem Hoff gekommenen Adel destinirt) und die Gallerie auf der linken Hand, ingleichen den vorderen und abgesonderten Theil des Parterre, wohin die Cavalliers zu gehen pflegen, aufbehalten, sonsten aber jedermann die Entrée frei stehen liesse. Ich hatte dennoch, wo es nothwendig schine, Wachten auszusetzen und denen Cammer-Fouriers anbefohlen, die aufgehobene Plätze zu besorgen, damit alle Unordnung von dem zudringenden Volck verhindert warden möge."

115 Das Kaiserpaar weilte allerdings noch in Frankfurt.

116 *Wienerisches Diarium* Nr. 87 (29. Oktober 1746): „und haben in dem privileg. Theatro nächst der Kais. Burg eine gantz neu zu Ihrer Maj. der Reg. Kaiserin Namens-Tag eigends verfertigte Italiänische Opera betitult: la Clemenza di Tito, Allergnädigst mit angesehen".

117 Wien, HHStA, ZA Prot. 21, 1747, fol. 176r.

118 Vgl Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 82: Die Aufführung am 16. Oktober besuchte nur der Kaiser, Maria Theresia erschien erst am 27. Oktober. Zu diesem Anlass wurde das Auditorium mit hunderten Kerzen festlich erleuchtet.

119 Wien, HHStA, ZA Prot. 16, 1735, fol. 42v–43r, berichtet zwar die „Haubt-Gala" unter „denen gewöhnlichen Glückwünschungen", aber keine musikalische Aufführung außer der Tafelmusik. Tags darauf war „Minderung der Klag" für den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
La Generosità di Artaserse	Serenata per musica	4. 11. 1737	Hofburg, große Antecamera	Bonno/Pasquini
Allegorica	Cantata a Soprano solo	4. 11. 1737	Hofburg	C. Arrigoni/?
Perseo	Festa di camera per musica	4. 11. 1738	Hofburg, Ante-camera	Predier/?
Il sogno di Scipione	Festa di camera per musica	4. 11. 1739	Hofburg	Predieri/ Metastasio

Namenstag Elisabeth Christine

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
Il Sacrifizio in Aulide	Festa teatrale per musica	19. 11. 1735	Hofburg	G. Reutter/ Pariati
Diana vendicata	Festa teatrale per musica	25. 11. 1736[120]	Hofburg, spani-scher Saal	G. Reutter/ Pasquini
	Pastorale a due voci	28. 11. 1737[121]	Hofburg, große Antecamera	Bonno/ Pasquini
L'alloro illustrato	Festa teatrale	19. 11. 1738	Hofburg	G. Reutter/ Pasquini
Il Nume d'Atene	Festa di camera per musica	19. 11. 1739	Hofburg	Bonno/?
		1740		
	Gala bei Hof	19. 11. 1741		
?	Komödie[122]	18. 11. 1742	Hofburg, Privat-gemächer	?
?	Oper	19. 11. 1743[123]	Burgtheater	?/?
	Gala bei Hof	19. 11. 1744		
	Gala bei Hof	19. 11. 1745		

120 Verschoben vom 19. 11. wegen Unpässlichkeit der Kaiserin.

121 Gala verschoben vom 19. 11. wegen eines Katarrhs der Kaiserin (vgl. *Wienerisches Diarium* Nr. 93, 19. November 1737).

122 Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1742, fol. 619v: „[…] und abends wurde wegen des morgigen höchsten Nahmens-Tag der verwittibten Königl. Kayserin Elisabeth May. von einigen vornehmen Dames- und Cavalliers in denen Zimmern des so genanten Amalischen Hoffs in Gegenwart derer allerhöchsten Herrschaften eine schöne Comedie vorgestellet worzu aber niemand, als die von Ihro Mays. der Königin ernannte Dames- und Cavaliers eingelassen worden."

123 Wien, HHStA, ZA Prot. 19, 1743, fol. 225v–226r.

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
?	Kavalierskomödie	19. 11. 1746		?
	(Komödie, Feuerwerk) [abgesagt][124]	19. 11. 1747	Burgtheater	
Demetrio[125]	Dramma per musica	19. 11. 1748		Galuppi/ Metastasio

Geburtstag Franz Stephan

TITEL	GATTUNG	DATUM	ORT	MUSIK/TEXT
	Serenade	8. 12. 1738	Hofburg, Ritterstube	?/?
	Gala bei Hof	8. 12. 1739		
		1740		
	Gala bei Hof	8. 12. 1741		
	Französische Komödie von Damen und Kavalieren[126]	8. 12. 1742	Hofburg, Spiegelzimmer	
	Ballett	8. 12. 1743	Hofburg, Antecamera	
	Serenade	8. 12. 1743[127]	Burgtheater	?/?
Catone in Utica[128]	Dramma per musica	8. 12. 1744	Burgtheater	Giacomelli?/Metastasio
Il trono vendicato	Dramma per musica	8. 12. 1745	Burgtheater	?/?
Alessandro nell'Indie	Dramma per musica	8. 12. 1746	Burgtheater	Gluck?, Hasse?/ Metastasio
Didone abbandonata	Dramma per musica	Dezember 1747	Burgtheater	?/Metastasio
Il Siroe[129]	Dramma per musica	8. 12. 1748	Burgtheater	Wagenseil/Metastasio

124 Abgesagt wegen Trauer um die Großmutter Maria Theresias, der Herzogin von Braunschweig.

125 Nicht eigens für diesen Galatag produziert, sondern zum Namenstag Maria Theresias, siehe oben.

126 Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1742, fol. 646v.

127 Wien, HHStA, ZA Prot. 19, 1743, fol. 273v, 275r: Gala mit Tafelmusik, Ball und Serenade im „Theatrum des Ball-hauses".

128 Bei freiem Einlass, vgl. Wien, HHStA, ZA Prot. 19, 1744, fol. 321r, und Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 36 f.

129 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8)84. Maria Theresia bezahlte für diese Aufführung 200 Gulden, um dem Publikum zur Feier des Tages den Eintritt gratis zu ermöglichen. In Anbetracht der Tatsache, dass die anderen Opernpremieren den doppelten und dreifachen Betrag einspielten, erscheint die Summe nicht sehr großzügig bemessen.

Aus der nach Anlässen geordneten Aufstellung lässt sich selbst in Anbetracht ihrer Lücken, im Besonderen der spärlichen Informationen in den Jahren 1741–1743, eine Entwicklung ablesen. Einerseits herrschte das deutliche Bemühen, den Jahresfestkreis und die damit verbundenen Galatage auch nach dem Ableben Karls VI. in alter Tradition beizubehalten, andererseits wurde diese Tradition gelockert. Das Studium der Zeremonialprotokolle zeigt die komplizierte Handhabung solcher Galatage. Krankheiten und Todesfälle, aber auch Kriege und Seuchen (beispielsweise die Pest) führten zu Absagen, Verschiebungen und Programmänderungen. Ein unpässliches Mitglied der Herrscherfamilie konnte einer Veranstaltung auch incognito beiwohnen und damit der öffentlichen Zurschaustellung entgehen. Ebenso verfuhr man oft mit Besuchern, deren Platzierung im Publikum eine mitunter unüberwindbare zeremonielle Hürde darstellte (was regelmäßig zu Verstimmungen und Streitereien am Hof führte).

Oft war ein geschicktes Taktieren notwendig, um nicht sämtliche höfische Festlichkeiten den beständig eintreffenden Todesnachrichten von Mitgliedern verwandter oder befreundeter Fürstenhäuser und der daraus resultierenden Hoftrauer opfern zu müssen. In der Hofkonferenz am 30. September 1739 betreffend das Ableben des Landgrafen zu Hessen-Darmstadt, Ernst Ludwig, wurde beispielsweise festgelegt, dass eine „mindere Cammerklag“ am Montag nach der Gala für Franz Stephan, also am 5. Oktober, und zwar für vier Wochen bis zum Namenstag des Kaisers eingehalten werden solle, dieser wurde sodann „in Tuch begangen“, dann noch einmal 14 Tage Klage bis zum Namenstag der Kaiserin, welcher aber „in Seyden begangen“ werden durfte. Darauf wurde die Trauerkleidung abgelegt, damit alle folgenden Galatage wie üblich gefeiert werden konnten.[130]

Die lange Trauerzeit nach dem Tod Kaiser Karls VI. wurde hingegen streng eingehalten, nicht einmal private Aufführungen fanden statt und auch die sonst übliche Tafelmusik blieb aus. (Einzige Ausnahme war die Aufführung von *L'Amor Prigioniero* zur Geburt Erzherzog Josephs, siehe oben.) Um trotzdem den Galatagen (die in schwarz gehalten wurden) einen gewissen feierlichen Anstrich zu geben und die Musik nicht gänzlich zum Schweigen zu verurteilen, fanden besonders prächtige Hochämter statt: „[…] bei St Stephan wegen dem glorreichsten Namenstag [Maria Theresias] von der Königl Capellen-Music ein überaus schönes Hoch-Ambt unter Trompetten und Paucken-Schall“.[131]

Im Jahr 1742 hatten Festivitäten wieder deutlich mehr Raum im Hofleben. In den Zeremonialprotokollen nimmt die Beschreibung der Gala zum Namenstag Maria Annas am 26. Juli mehrere Seiten in Anspruch, von der Kleiderordnung („völlig ge-

130 Wien, HHStA, ZA Prot. 17, 1739, fol. 62r–64r.
131 Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1741, fol. 376r.

färbte Gala"), den Gratulationen, Aufwartungen, Messen, Sitzordnungen, Tafeldienst über die Tafelmusik bis zur Oper *Ezio* im Kammergarten ist der Ablauf genauestens geregelt. Sogar die eigens für die Musiker gerichtete Tafel findet Erwähnung, nur der Namen des Komponisten schien nebensächlich zu sein. Außerdem fand an diesem Tag die erste offizielle Ausfahrt des kleinen Thronfolgers, Erzherzog Joseph, statt.[132]

Mit der Eröffnung des Theaters nächst der Burg hatte das Verschieben und Absagen von Opernaufführungen ein Ende, da diese nun regelmäßig stattfanden und – vom unmittelbaren Hofleben entkoppelt – nicht mehr zwingend Teil eines strengen zeremoniellen Ablaufes waren. Die kaiserliche Familie war mit dem Besuch einer Oper nicht auf das Datum des Galatages festgelegt und konnte diesen ohne großen Aufwand auf einen späteren Zeitpunkt verschieben. Dadurch verlor die Veranstaltung aber auch den Nimbus des Außergewöhnlichen und wurde meistens nicht mehr in den Zeremonialprotokollen vermerkt (war also nicht mehr Angelegenheit des strengen höfischen Zeremoniells). Besondere Anlässe wurden natürlich nach wie vor mit größerem Aufwand zelebriert, zum Beispiel bei freiem Eintritt, mit einem anschließenden Feuerwerk oder besonderer Festbeleuchtung. Ein typischer Eintrag im *Wienerischen Diarium* über einen Opernbesuch lautet:

> „Samstag / den 14. May / […] Abends aber verfügten sich beede Regierende Kaiserl. Majestäten mit des Herrn Hertzogen Carl / und Printzessin Charlotte von Lothringen Königl. Hoheiten / herein in die Burg / und erhuben Sich von da in das privil. Theatrum nächst besagter Kaiserl. Burg / alda eine Italiänische Musicalische Opera / genannt Ariodante / so zu Begehung des Glorreichen Geburts-Tags Ihrer Majestät der Regierenden Kaiserin unserer Allergnädigsten Landes-Fürstin ware verfertiget worden / mit anzusehen / und kehreten nach Endigung dessen Nachts um 9.Uhr zuruk nach Schönbrunn."[133]

Oder auch in der Ausgabe vom 10. Dezember 1746:

> „Abends […] geruheten die Allerhöchst-Regierende Kaiserliche Majestäten, und die Durchleuchtigste Kaiserl-Königl. junge Herrschaft, und des Herzogens Carl, und der Prinzessin Charlotte von Lothringen Königl. Hoheiten Sich nach dem privilegirten Theatro nächst Dero Burg zu verfügen, und alda eine neu bey Gelegenheit obgedachten Allerhöchsten Geburts-Tag verfertigten Italiänisch gesungenen Opera, betitult: Alessandro nelle Indie[134], mit anzusehen."

132 Wien, HHStA, ZA Prot. 18, 1742, fol. 562r–564r.
133 *Wienerisches Diarium* (18. Mai 1746).
134 Libretto: A-Wn, 4919-A-MS (italienisch) und A-Wn, 4920 A-MS (deutsch).

Auch Graf Khevenhüller berichtet in seinem Tagebuch über diesen Galatag:

> „Nach 5 Uhr ware Appartement und gegen 6 Uhr verfügten sich die Herrschaften in publico ins Ballhauß, allwo eine neue Opera, Alessandro nelle Indie genant, producirt und wie vorn Jahr auf der Kaiserin Unkosten, und zwar gegen 200 Ducaten, der Einlaß jedermänniglich gratis verstattet wurde. Das Spectacl ware aber so schlecht und wegen Abgang eines gantzen Personage (da eben die Sängerin Pompeati, als sie in das Opera Hauß kommen wollen, niedergekommen), so confus, daß ich mich wegen deren villen anwesenden Fremmden recht geschämet habe. Allein wann einmahl die Unordnung und l'esprit de petitesse an einen Hoff eingerissen, laßt sich solches, so gerne man auch wollte, nicht so leicht mehr verbessern; der Ursprung aber dieser schlechten Einrichtung ist von gar zu häcklichen Umständen herzuholen, welche sich nicht wohl releviren lassen, sondern eher mit Stillschweigen zu übergehen sein."[135]

Die Aufführung scheint unter keinem guten Stern gestanden zu haben. Die Sängerin einer der Hauptrollen, Signora Teresa Pompeati, war offensichtlich hochschwanger und brachte ihr Kind kurz vor der Aufführung im Opernhaus zur Welt. Sie hatte auch schon im Oktober desselben Jahres in Wagenseils *La Clemenza di Tito* die Rolle der Servilia verkörpert. Über diese Sängerin erfahren wir bei Burney, dass sie im Jahr 1746 in London in Glucks Oper *La Caduta de' Giganti* gesungen hatte. Sie war später besser bekannt unter dem Namen Madame Cornelie. Burney schreibt über sie: „[…] die Pompeati hatte solch' eine männliche und heftige Weise zu singen, dass ihr ganzes Wesen nur wenig an Weiblichkeit streifte".[136] Zur Person der Pompeati gibt es noch eine weitere, etwas pikante Quelle. Im fünften Band (Kapitel 9) seiner Lebenserinnerungen beschreibt Giacomo Casanova seine Ankunft in London, bei einer gewissen „Madame Cornelis":

> „Gegen Abend kamen wir in London an und stiegen bei Madame Cornelis ab. Diesen Namen hatte Teresa angenommen; sie war zuerst mit dem Schauspieler Imer und hierauf mit dem Tänzer Pompeati verheiratet gewesen, der sich in Wien das Leben nahm, indem er sich mit einem Rasiermesser den Bauch aufschlitzte."[137]

---

135 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 54f.

136 Zitiert nach Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*. Berlin-Leipzig 1882, 28. Ein weiterer prominenter Sänger in dieser Londoner Aufführung war Angelo Monticelli, einer der „Stars" des Theaters nächst der Burg.

137 Giacomo Girolamo Casanova, *Geschichte meines Lebens,* hg. von Erich Loos, übersetzt von Heinz von Sauter, 12 Bde. und 6 Folgebände. Berlin 1965–1969; vgl. http://projekt.gutenberg.de. Teresa Pompeati spielt in den Lebenserinnerungen Casanovas mehrfach eine Rolle: Im ersten Band, Kapitel 4, lernt er die Pfarrersnichte Teresa kennen. Diese Ereignisse spielen im Jahr 1741, Teresa ist zu diesem

Der zweite Gatte der Sängerin, Angelo Pompeati, wirkte zuerst als Tänzer und von 1761 bis 1768 als Ballettmeister in Wien, davor war er Mitglied der Mingottischen Operntruppe gewesen.[138] Am 21. März 1768 beging er in Wien tatsächlich Selbstmord, wie auch Casanova berichtete.[139]

Diese kleine Geschichte gibt (trotz der literarischen Freiheiten Casanovas) vielleicht einen kleinen Einblick in das als unmoralisch verrufene Leben der „Operisten", das der sittenstrengen Maria Theresia ein Dorn im Auge war. Daher strebte sie danach, Selliers das Privileg zu entziehen, um das Theater nächst der Burg einer standesgemäßeren Leitung zu unterstellen. Mit Baron Lo Presti begann 1748 eine neue Ära des Ballhaustheaters. Mit der finanziellen Hilfe einer zu diesem Zweck gegründeten Kavalierssozietät wurden wichtige bauliche Maßnahmen durchgeführt und ein Opernspielplan erstellt, der mit großartigen Namen aufwarten konnte. So zählten die Gesangstars Vittoria Tesi, Angelo Monticelli und Angelo Amorevoli zu den gefeierten Interpreten der gut besuchten Opernaufführungen. Die Eröffnungsvorstellung, *Semiramide riconosciuta* (siehe oben), wurde ein großer Erfolg und erlebte zahlreiche Reprisen.[140]

Seit der Neueröffnung des Burgtheaters scheinen sich die Opernbesuche des Hofes weiter intensiviert zu haben. Sie dienten nun meistenteils dem Vergnügen, waren sichtlich zwangloser als in Zeiten der rein höfischen Oper und weniger an ein Zeremoniell gebunden. Aufschlussreich sind dazu die Aufzeichnungen Khevenhüllers, zum Beispiel aus Oktober, November und Dezember des Jahres 1748:

Zeitpunkt 15 Jahre alt. Zweiter Band, Kapitel 13: Er trifft sie 1753 in Venedig wieder, inzwischen ist sie als Geliebte des Markgrafen von Bayreuth zu Geld gekommen, aus der Ehe mit Pompeati hat sie einen Sohn (jenen, der kurz vor der denkwürdigen Opernaufführung in Wien das Licht der Welt erblickte?). „Sie war eine große Sängerin geworden; doch verdankte sie keineswegs ihr ganzes Vermögen ihrem Talent; ihre Reize hatten dazu mehr als alles andere beigetragen." Im dritten Band, Kapitel 6, erfolgt eine weitere Begegnung, in der Teresa Pompeati als Sängerin auftritt: „Nach einer schönen Symphonie, einem Violin- und einem Oboen-Konzert erschien die viel gerühmte Italienerin, die man Madame Trenti nannte. Man stelle sich meine Überraschung vor, als ich Teresa Imer erkannte, die Frau des Tänzers Pompeati, deren der Leser sich wohl noch erinnert. Ich hatte sie vor achtzehn Jahren kennen gelernt, und damals hatte der alte Senator Malipiero mir Stockschläge gegeben, weil wir kindliche Spiele miteinander getrieben hatten. Im Jahre 1753 hatte ich sie in Venedig wiedergesehen, und damals hatten wir uns ein bißchen ernsthafter belustigt. Sie war dann nach Bayreuth gereist, wo sie die Maitresse des Markgrafen war. Ich hatte ihr versprochen, sie zu besuchen, aber C. C. und meine schöne Nonne M. M. hatten mir weder Zeit noch Lust dazu gelassen. Da ich bald nachher unter die Bleidächer kam, so hatte ich an andere Sachen zu denken gehabt, als an mein Versprechen. Ich wußte mich zu beherrschen und ließ mir meine Überraschung nicht merken. Sie sang mit einer Engelsstimme eine Arie, die mit den Worten begann: Eccoti giunta alfin, donna infelice!" (Arie der Asteria aus *Tamerlano*).

138 Vgl Zechmeister, *Die Wiener Theater* (wie Anm. 4) 227.

139 Ebenda, 295.

140 Näheres bei Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 8) 77.

„Den 20.[Oktober], als an dem Jahr-Tag des verstorbenen Kaisers – welcher aber von der Kirchen wegen des heut einfallenden Sonntags anticipiret worde ware – blibe die Kaiserin, gleich wie sie auch gestern gethan, ganz retiriret und gienge sogar nicht mit dem Kaiser offentlich in die Kirchen. Annebens wurde heut und gestern verboten, in dem Opera Hauß zu spillen; das Statt Comédi Hauß aber bei dem Kärntner Thor wurde von darumen nicht geschlossen, weillen es nicht wie das erstere, dans l'enceinte de la cour situiret und mann auch bei des vorigen Kaisers Zeiten die Comédien an dergleichen Tägen immer zu continuiren gepflegt. […]

Den 21. [Oktober] continuirte die Kaiserin das durch dise drei Täge interrumpirte Spill, während deme der Kaiser meistentheils in das Opera Hauß sich zu verfügen pflegte. *(Demetrio oder La fata meravigliosa)* […]

Den 27 [Oktober] […] gienge mann zur Opera [Demetrio]; und weillen heut die Kaiserin zu diser, für ihren Nahmenstag gewiedmeten Opera zum ersten Mahl erschienen, wurde das gantze Amphitheatrum mit etlich hundert wachsenen Kertzen beleuchtet. […]

Den 9. [November] […] und sodann bei der Opera verblibe *(Demetrio)* […]

Den 19. [November] […] wurde die Gala in der Statt celebriret; […]Mittags Taffelmusik, incognito zur Opera (*Demetrio,* mit Illumination) […]

Den 24. [November] Abends incognito in die deutsche Comédie nächst dem Kärntnerthor […]

Den 26. [November] Unterbliebe, ungehindert des heutigen Dienstags, das Appartement und beide Mayestäten giengen dafür in die Comoedie zum Kärntner Thor. […]

Den 12. [Dezember] Wurde wegen des Printz Carls Geburtstags große Gala angesagt […] sodann giengen wir Männer (die das Privilège haben, in seine Loge zu kommen) mit ihme und dem Printzen in die Opera (wahrscheinlich *Il Siroe*) […].“[141]

Offensichtlich suchte vor allem der Kaiser die beiden Theater- und Opernhäuser regelmäßig auf! Zusätzlich zu den öffentlichen Veranstaltungen fand ab den 1740er Jahren verstärkt eine Vielzahl kleinerer Festivitäten, privater Theateraufführungen und Konzerte sowie anderer repräsentativer Veranstaltungen statt. Im *Wienerischen Diarium* vom 19. Oktober 1743 liest man eine ausführliche Beschreibung eines solchen Festes:

„Den 15. dieses liessen Seine Königl. Hoheit der Groß-Herzog von Toscana zu Ehren Ihrer Majestät der Königin zu Hungarn, und Böheim, bey Gelegenheit Höchst-Deroselben an solchem Tag eingefallenen Namens-Festes auf der Burg-Bastey ein prächtiges Beleuchtungs-Gerüst errichten. Dieses stellete vor ein Triumph-Gebäude, und ware 70 Schuhe hoch, und

141 Ebenda, 82–85.

200 breit. Es bestunden aus allerhand schönen Bögen, Säulen, Geländern, und Prospecten, auch durchsichtigen Gemählden, und ware mit 5000., die Erde vor diesem Gebäude aber mit eben so vielen Lichtern besetzet, also daß diese letzteren einen zierlichen Par-Terre eines Gartens vorbildeten. Zu beyden Seiten sothanen Gebäudes stunden viele Spitz-Saulen, und darzwischen soviele Fuß-Gestellen, worauf der Königl. Name, und die Wappen deren verschiedenen Königreichen und Landen Ihrer Majestät zu sehen waren. Diese Spitz-Saulen und Gestellen formirten einen halben Circul, und breiteten sich auf 800. Schuhe aus, machten auch die zu beyden Seiten, samt denen, so rükwärts stunden, und zwischen denen Oefnungen der Architectur hervor blikten, ein ungemein anmütiges Ansehen. Die Zahl derer Lichter ware in allem 16000. In dem Spanischen Saal des Königl. Pallastes, welcher die gerade Ansicht dieser Beleuchtung hatte, befande sich die gesammte Königl. Herrschaft, und belustigte sich alda mit dem vornehmsten Adel mit einem Ball. Dieser Saal ware eben auf das herrlichste ausgezieret und beleuchtet. Die Direction hatte beyder Orten der Königl. erste Baumeister, und Ingenieur, Hr Joseph Galli Bibiena, welcher alles dieses zu ihrer Königl. Majestät, und seiner Königl. Hoheit des Groß-Herzogs sonderbaren Genehmhaltung auch allgemeiner Belobung binnen einer Zeit von 7. Tagen angeordnet, und bewerkstelliget hat."

Theatralik in allen Facetten blieb demnach weiterhin ein wesentlicher Bestandteil des höfischen Lebens, ein unvermittelter Bruch durch den Regierungswechsel ist nicht festzustellen. Die Neuorientierung erfolgte allmählich, nicht als *coup de théâtre*. Unverkennbar ist die Hinwendung zum französischen Schauspiel, das auch sehr intensiv als Adelstheater betrieben wurde. Die Oper wurde zwar vorerst aus der direkten höfischen Verwaltung ausgelagert, doch bewirkte das eher eine Intensivierung der Aufführungsdichte, eventuell aber auch eine Verschlechterung der Qualität. Die barocke Freude an großen Bällen, Aufzügen, Illuminationen – kurz Spektakeln aller Art – blieb ungebrochen.

Noch behält der Schlusssatz der Lisinga (1735 dargestellt von Maria Theresia) aus Metastasios *Componimento Drammatico che introduce ad un Ballo*[142] seine Gültigkeit:

Può dir qualcuno: Novità nella scelta io non ritrovo. Ma quel che si fa bene è sempre nuovo. (Man könnte sagen: Neues in der Wahl kann ich nicht finden. Aber was man gut macht, ist immer neu.)

142 Partitur in A-Wn, Mus.Hs. 17.597, vertont von Antonio Caldara, 1755 von Gluck in einer Bearbeitung unter dem Titel *Le Cinesi* neuerlich vertont: A-Wn, Mus.Hs. 18.604.

Marko Motnik

Der Tanz im Umfeld des Wiener Hofes um 1740

Das aus dem 18. Jahrhundert herrührende Quellenmaterial zur Geschichte des Tanzes im Umfeld des Wiener Hofes ist reichhaltig und resultiert aus einer bewegten Tanzpflege mit ihren vielfältigen Erscheinungsformen.[1] Die Auflockerung des Reglements des höfischen Zeremoniells sowie die unaufhaltsam fortschreitenden Veränderungen in den gesellschaftlichen Strukturen brachten im Laufe des Jahrhunderts mitunter eine

1 Obwohl in den vergangenen Jahrzehnten bereits mehrere Autoren die Thematik zu beleuchten versucht haben, ist das umfangreiche Quellenmaterial bisher noch nicht vollständig erschlossen. Die Zusammenstellung einer Dokumentensammlung sowie einer monographischen Studie wäre dringend erforderlich. Der vorliegende Beitrag kann lediglich einen allgemeinen Überblick und eine Zusammenfassung der bisherigen Erkenntnisse bieten. Die wichtigsten Beiträge seien an dieser Stelle genannt: Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford 1991, Kap. 5 und 8; Eva Campianu, Der Tanz zur Zeit Maria Theresias, in: Roswitha Vera Karpf (Hg.), *Musik am Hof Maria Theresias, in memoriam Vera Schwarz* (Beiträge zur Aufführungspraxis 6) Graz/München 1984, 76–82; Eva Campianu, Terpsichore im Wien der Kaiserin, in: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit*. Salzburg/Wien 1979, 405–412; Sibylle Dahms, Wiener Ballett zur Zeit Metastasios, in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 676) Wien 2000, 157–168; Robert Haas, Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 24 (1937) 77–93; Marie-Thérèse Mourey, Tanz und Ballettkultur unter Maria Theresia, in: Pierre Béhar/Marie-Thérèse Mourey/Herbert Schneider (Hg.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias* (Documenta austriaca 2) Hildesheim/Zürich/New York 2011, 171–193; Riki Raab, Das k. k. Hofballett unter Maria Theresia 1740–1780, in: Franz Grasberger (Hg.), *Musik um Maria Theresia* Wien 1980, 20–38. Die Dokumente zur Personalfragen der Wiener (Hof)Tänzer bis in das Jahr 1740 wurden ausgewertet von Andrea Sommer-Mathis, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisterakten und Hofparteienprotokolle bis 1740* (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 11) Wien 1992. Weitere Informationen zur Personalfragen sind enthalten in: Riki Raab, Grabstätten von Ballettmitgliedern des Kärntnertortheaters, der k.k. Hofoper und der Staatsoper, in: *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 28 (1972) 173–174, sowie Gustav Gugitz, Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/1954, 114–145. Kurze Biographien der bedeutenden Persönlichkeiten des Wiener Tanzes sind ferner im *Oesterreichischen Musiklexikon*, hg. von Rudolf Flotzinger, 5 Bde., Wien 2002–2006, enthalten. Zur allgemeinen Geschichte der Wiener Theater siehe Franz Hadamowsky, *Wien. Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien/München 1988.

Heterogenität einzelner Elemente und ein charakteristisches Ineinandergreifen von davor noch klar abgegrenzten Formen hervor. Der Tanz und das Tanzen waren in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts ähnlich wie in den übrigen Städten Europas in allen Gesellschaftsschichten präsent und erlangten einen festen Platz im öffentlichen kulturellen Leben. Während die Wiener Theaterbühnen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts dem Bürgertum zugänglich gemacht werden, widmete man sich auch im engeren Umkreis des Hofes weiterhin der Kunstpflege, worin auch der Tanz eine wichtige Stellung einnahm. Das 18. Jahrhundert brachte außerdem eine bisher nicht da gewesene Trennung des Bühnen- und des Gesellschaftstanzes hervor, die sich fortan immer weiter auseinanderentwickelten. Spätestens in den 1740er Jahren sah man sich in Wien sowohl aus künstlerischen als auch aus gesellschaftspolitischen Gründen mit den erschöpften Möglichkeiten der barocken Hofoper mit ihren integralen Balletteinlagen konfrontiert und setzte sich mit den Gestaltungsproblemen des Bühnentanzes bewusst auseinander. Es ist somit kein Zufall, dass die Ideen eines Gasparo Angiolini oder Jean Georges Noverre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hier auf einen so fruchtbaren Boden fielen, in einer Eigengesetzlichkeit des Bühnentanzes und einer eigenständigen Kunstform des Balletts mündeten und Wien erstmalig und zumindest für einige Jahre zum führenden Zentrum der europäischen Tanzkunst erhoben. Trotz zahlreich erhaltener Repertoirelisten, Inhaltsbeschreibungen und Musikaufzeichnungen ist bis auf einige Balltänze bisher jedoch keine einzige schriftlich fixierte Choreographie eines für die Wiener Bühnen kreierten Tanzes ans Licht gekommen, was die Forschung vor erhebliche Schwierigkeiten stellt und nicht immer verlässliche Analogieschlüsse fordert.[2] Es muss daher vorweggenommen werden, dass über die tatsächlichen Ausführungen und das Schritt- und Bewegungsmaterial der Tänze nur wenig bekannt ist.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die Kunstpflege am Wiener Hof eindeutig durch die Strömungen aus Italien beeinflusst, woher auch die Mehrzahl der Tanzmeister und Hoftänzer stammte.[3] Aus den einzelnen Vermerken in den von Andrea Sommer-Mathis ausgewerteten Obersthofmeisterakten und Hofparteienprotokollen bis 1740 lässt sich jedoch folgern, dass sich im Laufe der Zeit eine Ausbildung in Frankreich bei

2 Eine bedeutende Quelle mit genauen Beschreibungen der Schritte, jedoch ohne Ausführungen über deren Verbindung stellt der *Trattato teorico-prattico di ballo* von Gennaro Magri (Neapel 1779), eines Repräsentanten des sogenannten grotesken Theatertanzes, der in den Jahren 1759–60 und 1763–64 auch in Wien weilte, dar. Vgl. Rebecca Harris-Warrick/Bruce Alan Brown (Hg.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*. Madison, Wisconsin 2005.

3 Man hielt an italienischen Vorbildern in Wien länger als anderorts bis weit in das 18. Jahrhundert hinein fest. Vgl. Sibylle Dahms, Die Rezeption italienischer Tanzkunst an den Höfen Europas mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Brigitte Winklehner (Hg.), *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*. Tübingen 1991, 40.

den Anstellungsentscheidungen der Hoftänzer in Wien als vorteilhaft erwiesen hatte. Kurz nachdem im Jahr 1661 in Paris die *Académie royale de danse* ins Leben gerufen worden war, um die Vorherrschaft der französischen Tanzkunst zu statuieren und Leitbilder und Maßstäbe zu entwickeln, nahmen mehrere Personen aus Wien Studienaufenthalte in Paris auf sich und brachten die Errungenschaften des französischen Tanzes allmählich nach Wien. Hier sind beispielsweise Ludwig Claudius Johann Appelshoffer, Antonius Verlet, Simon Pietro Levassori della Motta, Franz Joseph und Joseph Selliers, Nicolaus Scio, Franz Hilverding van Wewen und der offenbar überhaupt aus Frankreich stammende Tänzer Alexander Andreas Philebois mit seiner Familie zu nennen.[4] Der Hof gewährte dafür gelegentlich auch Stipendien. Die Anzahl der französischen Tänzer und Tänzerinnen vergrößerte sich entscheidend nach 1752 mit der Bestellung einer französischen Theater- und Balletttruppe an das Burgtheater.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte der königliche Ballettmeister und Choreograph Pierre Beauchamp ein äußerst genaues Notationssystem zur schriftlichen Fixierung der Choreographien. War zuvor die Aneignung des Tanzstils am ehesten durch Studienaufenthalte und reisende Tanzmeister möglich, begünstigten nun zusätzlich die Systematisierung der Methode, die Festlegung der Terminologie sowie die von Raoul-Auger Feuillet[5] veröffentlichten Choreographien eine schlagartige Verbreitung des französischen Tanzes in Europa.[6] Die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Frankreich und anschließend in England publizierten Drucke verhalfen mehreren Tanzmeistern zu internationaler Bekanntheit, sie dienten aber auch einem kommerziellen Zweck, da mit einem kaufwilligen Abnehmerkreis gerechnet werden konnte.[7] Aus diesem Grund beinhalten die Sammlungen die besonders

4 Vgl. Sommer-Mathis, *Die Tänzer am Wiener Hofe* (wie Anm. 1) 33, 37, 48, 51, 67, 77, 87 und 92. Im *Recueil de dances* mit den Choreographien von Pecour, 1704 von Raoul-Auger Feuillet herausgegeben, ist auf den Seiten 169–175 eine *Loure pour deux hommes* enthalten, die den Vermerk enthält: „Dancée par M.r Blondy et M.r Philbois. A l'Opera de Scilla." Es handelt sich um eine Choreographie aus der Oper *Scylla* von Theobaldo Gatti, die im September 1701 in Paris aufgeführt wurde. „M.r Philbois" könnte mit Alexander Andreas Philebois identisch sein. Die erste Seite dieser Choreographie ist interessanterweise in die Titelseite der *Neuen und Curieusen theatralischen Tanz-Schul* von Gregorio Lambranzi (Nürnberg 1716) eingearbeitet. Vgl. Meredith Ellis Little/Carol G. Marsh, *La Danse Noble. An Inventory of Dances an Sources*. Williamstown/New York/Nabburg 1992, 44 und 96.

5 Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris, Dezais 1700. Das Werk wurde 1709 und 1713 nachgedruckt.

6 Vom Erfolg der *Chorégraphie* von Feuillet zeugen die Übersetzungen ins Englische von P. Siris (1706) und John Weaver (1706, 2. Aufl. 1715 [?]) sowie eine deutsche Adaption in Gottfried Tauberts *Rechtschaffener Tantzmeister* (1717).

7 Die in der Beauchamp-Feuillet-Notation erhaltenen Choreographien sind aufgelistet in den Katalogen von Little/Marsh, *La Danse Noble* (wie Anm. 4), sowie bei Francine Lancelot, *La Belle Danse. Catalogue raisonné fait en l'An 1995*. Paris 1996.

gelungenen Tänze aus bekannten und beliebten Bühnenwerken oder für den Ballsaal des Königs entworfene Choreographien. Die handschriftlichen Aufzeichnungen in Beauchamp-Feuillet-Notation sind zwar auch in einigen Manuskripten überliefert, bisher ist allerdings nicht genug erforscht worden, inwieweit die Tanzmeister im Alltag von dieser durchaus zeitaufwändigen Aufzeichnungsform Gebrauch machten beziehungsweise ihre Choreographien in der Praxis tatsächlich schriftlich fixiert haben.[8]

Die Vermittlung des französischen Tanzstils durch die Choreographiedrucke ist nicht zu überschätzen, es soll an dieser Stelle dennoch erwähnt werden, dass in der Österreichischen Nationalbibliothek unlängst neben Feuillets *Chorégraphie* von 1713 noch zwei an diese Publikation angebundene Neuauflagen der *Recueils de Dances* von 1709 (erstveröffentlicht 1700) in den Beständen der Fideikomissbibliothek entdeckt wurden.[9] Es lässt sich bedauerlicherweise nicht sagen, von wem sie angekauft und ob und in welcher Art sie rezipiert wurden. Aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen stammt dagegen der bedeutende Traktat von Pierre Rameau *Le Maître a Danser* (Paris 1725), wie sich aus seinem Standort in der *Bibliotheca Eugeniana* im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek schließen lässt.[10] Im welchen Ausmaß dieses verbal ausformulierte und mit zahlreichen Illustrationen versehene Standardwerk der französischen Tanzkunst in Wien studiert wurde, bleibt allerdings im Dunkeln.

Der Auftritt des vierzehnjährigen Ludwig XIV. im *Ballet de la nuit* im Jahr 1653 als Sonnengott Apollo mag mit Legenden und Mythen behaftet sein, die Personifizierung der monarchischen Souveränität und das damit demonstrierte politische Programm ist dadurch jedoch umso wirkungsvoller. Der König bediente sich des Tanzes, um seine absolutistische Stellung zu apologetisieren und stellte die Künste in den

8 Mehrere Tanztraktate aus dem 18. Jahrhundert enthalten genaue Anweisungen für den Berufsstand der Tanzmeister. Darin ist allerdings vom schriftlichen Notieren der entworfenen Choreographien nicht die Rede. Louis Bonin schlug beispielsweise lediglich vor: „Hat nun der Maître Leute unter sich / die das Tanzen verstehen / darf er ihnen nur die Figuren seiner componirten Entréen anzeigen und ihnen eine Erklärung von dem Schritten und Springen machen/ das übrige kommt auf die Caprice an […].“ Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*. Frankfurt am Main-Leipzig, Johann Christoph Lochner 1712, 182. Gegen das zeitraubende und mühsame Aufschreiben der Choreographien sprach sich auch Jean Georges Noverre im 13. Brief seiner *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (Lyon 1760) aus, und Giovanni-Andrea Gallini meinte in den *Critical Observations on the Art of Dancing* (London, um 1770), die Tanznotation könnten lediglich die Tanzmeister entziffern, welche sie ohnedies nicht nötig hätten. Vgl. Friderica Derra de Moroda, Die Tanzschrift des 18. Jahrhunderts, in: *Maske und Kothurn* 13 (1967) 29.

9 Vgl. Solveigh Rumpf-Dorner, Barocke Fundstücke, in: *Biblos* 57 (2008) H. 2, 129–135.

10 Die *Bibliotheca Eugeniana* ging im Jahr 1738 in die kaiserliche Sammlung über. Vgl. Solveigh Rumpf-Dorner, Späte Bestseller. Von der eindrucksvollen Wirkungsgeschichte alter Tanzbücher, in: *Biblos* 54 (2005) H. 1, 139.

Dienst der Verherrlichung seiner Person und somit des Staates. Als Tänzer fesselte er den Hof und die Nation, und von seinen zu geschichtlichen Ereignissen stilisierten Ideologieproduktionen sprach ganz Europa. Der Tanz war in der königlichen Selbstdarstellung zu einem erweiterten Hofzeremoniell instrumentalisiert und diente als solches zur Charismatisierung und Herrschaftslegitimation.[11]

Am österreichischen Kaiserhof sind vergleichbar pointierte Selbstinszenierungen und Zurschaustellungen der politischen Ambitionen eines Monarchen mithilfe der Künste nicht überliefert, dennoch komponierten, musizierten und tanzten die Habsburger eifrig in öffentlichem, halböffentlichem oder auch privatem Rahmen und benutzten die Kunst vor allem in der prunkvollen barocken Hofoper zur Staatspropaganda, Repräsentation und Vermittlung politischer Inhalte.[12] Die Funktion des Tanzes im Umfeld des Wiener Hofes unterscheidet sich im 17. Jahrhundert nicht wesentlich von der Stellung derselben in Frankreich, obschon Wien in gesamteuropäischer Sicht eher eine rezipierende als stilbildende Haltung einnahm.[13] Die Mitwirkung der Regenten und des Hofadels in den Hofballetten wurde in Wien bald zur Tradition, welche – später unter anderen Voraussetzungen – weit in das 18. Jahrhundert hinein gepflegt wurde. Auch Maria Theresia und ihre jüngere Schwester Maria Anna sind in den 1720er und 1730er Jahren mehrmals als Sängerinnen und Tänzerinnen aufgetreten und verkörperten meistens die Rollen von Nymphen, Grazien oder Musen.[14] Die

11 Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*. München 1993, 96–118.

12 Vergleichbare allegorischen Darstellungen sind in der österreichischen Malerei ebenfalls zu finden, so beispielsweise im Deckenfresko der Kaiserstiege im Stift Göttweig (1739). Der Maler Paul Troger stellte hier Kaiser Karl VI. als Helios-Apoll mit einem Musengefolge dar (vgl. den Beitrag von Werner Telesko im vorliegenden Band und dessen Anm. 2).

13 Die tonangebende Vorherrschaft der französischen Tanzkunst wurde von Ludwig XIV. bewusst forciert und entwickelte sich unter anderen Voraussetzungen als in Wien. Die Nachhaltigkeit der Wiener Tanzkunst steht zwar im Schatten von Frankreich, was jedoch wenig über ihre tatsächliche Stellung und das Niveau aussagt. In Wien versuchte man offenbar sogar bewusst den Strömungen aus Frankreich entgegenzuwirken. In dem *Vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* von Johann Heinrich Zedler wird 1744 beispielsweise behauptet: „Etwas besonderes war es, das der Römische Kayser Leopold [I.] niemahls Französisch tantzete, sondern vielmehr eine Art von einer Deutschen Führung beobachtete, welche der Gravität dieses höchsten Oberhaupts gemäß war." (Johann Heinrich Zedler, Art. „Tantzen", in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste*, Bd. 41. Leipzig-Halle 1744, 1750). Was an dieser Stelle mit der deutschen Art gemeint ist, lässt sich wegen Quellenmangels nicht eruieren. Zum Wiener Bühnentanz im 17. Jahrhundert vgl. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25) Tutzing 1981, sowie Eva Stanzl, Das Ballett in der Wiener Barockoper, in: *Maske und Kothurn* 7 (1961) 313–328.

14 Acht kleinere szenischen Werke, nachweislich für die Erzherzoginnen von Antonio Caldara und Georg Reutter d. J. gesetzt und anlässlich der Feste am Hof aufgeführt, sind erhalten und in der Diplom-

für sie entworfenen Kompositionen gehören in den Bereich der Huldigungswerke, ein politisches Programm im Sinne einer allegorischen Personifizierung nach dem Vorbild Ludwigs XIV. ist darin jedoch nicht zu erkennen. Noch weniger kann das für das Erscheinen Maria Theresias auf den Maskenbällen gelten, wo sie sich schon früh gerne in eine niederösterreichische Bäuerin verwandelte. Die Zeit des barocken Welttheaters geht dem Ende zu, derartige Inszenierungen können nur noch als bloße Galanterien bezeichnet werden, und die sich darin spiegelnde Unbeschwertheit ist geradezu symptomatisch. Obwohl man sich bemühte, der Erzherzogin die Thronfolge durch die *Pragmatische Sanktion* zuzusichern, wurde die Ausarbeitung eines angemessenen Schulungsprogramms verabsäumt. Dementsprechend lag der Schwerpunkt ihrer Erziehung in der Unterweisung in Religion, Sprachen sowie den Schönen Künsten (Zeichnen, Musik und Tanz)[15], die sie vor allem auf die Rolle als Ehefrau und Mutter vorbereiten sollten.

Die archivalischen Dokumente zur tänzerischen Ausbildung und den Auftritten der Thronfolgerin sind spärlich überliefert. Ebenso ist nicht eindeutig geklärt, wer zu ihrem Tanzmeister bestellt wurde und worin der Unterricht bestand. In der biographischen Arbeit von Alfred Ritter von Arneth wird der Tanzmeister Simon Pietro Levassori della Motta genannt, während Harald Kunz Alexander Andreas Philebois (Phillibois) anführt.[16] Levassori della Motta wurde in den Niederlanden, England und Frankreich ausgebildet und hielt sich seit 1695 in Wien auf, wo er im Jahr 1718 zum Hoftanzmeister, ein Jahr später zum *Edelknaben-Instructor* ernannt wurde. Nach seinem Tod im Jahr 1733 nahm Philebois seine Stelle ein.[17] Anhand der Tatsache, dass Maria Theresia ihren *Instructor in der Musik*, Anton Phuniack, bis 1740 beibehielt[18], könnte angenommen werden, dass sie auch im Tanz über eine längere Zeitspanne zunächst von della Motta und später von Philebois unterwiesen wurde.

Die Untersuchung der in den 1730er Jahren nachweislich von Maria Theresia gesungenen Kantaten- und Opernpartien zeigt, dass ihre musikalischen und gesangstechnischen Fähigkeiten beachtlich waren und sie die mit zahlreichen Koloraturen

arbeit von Gabriele Schwab ausführlich beschrieben. Die Mitwirkung Maria Theresias lässt sich insgesamt in zwölf szenischen Werken nachweisen. Vgl. Gabriele Schwab, *Maria Theresia als Sängerin*. Wien: gewi Dipl.arb. 1994.

15 Für die Literatur hatte sie wenig übrig, widmete sich allerdings der Lektüre geistlicher Bücher.

16 Alfred Ritter von Arneth, *Geschichte Maria Theresias*, Bd. 1, Wien 1863, 13; Harald Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit Maria Theresias*. Wien: phil. Diss. 1954, 71 ff.; siehe auch Harald Kunz, Höfisches Theater in Wien zur Zeit Maria Theresias, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/1954, 26.

17 Vgl. Sommer-Mathis, *Die Tänzer am Wiener Hofe* (wie Anm. 1) 48–51 und 59–61.

18 Vgl. Schwab, *Maria Theresia als Sängerin* (wie Anm. 14) 12.

versehenen Sopranarien wohl mit Leichtigkeit bewältigte.[19] Im Gesang zeigte sie eine überdurchschnittlich hohe Begabung. Wie weit ihre tänzerischen Fähigkeiten gereicht haben, ist dagegen nicht zu eruieren. Ihr erster bekannter öffentlicher Auftritt als Tänzerin erfolgte im Jahr 1724 in der Oper *Euristeo* von Apostolo Zeno, vertont von Antonio Caldara, die unter der musikalischen Leitung Karl VI. anlässlich des „Fürganges" (des ersten öffentlichen Ausgangs nach der Geburt) der Kaiserin Elisabeth Christine zur Aufführung gebracht wurde. Wie das *Wienerische Diarium* am 16. Mai 1726 (Nr. 40) berichtete, setzte sich sowohl das Orchester als auch der Corpus der Darsteller aus „lauter Adelichsten Personen" zusammen, wobei die beiden Erzherzoginnen in den an die drei Akte anschließenden Tanzeinlagen aufgetreten sind.[20] Die Aufführung machte europaweit Furore.[21] Die Musik der drei vermutlich von Nicola Matteis komponierten Ballette ist vollständig erhalten. Es handelt sich um eine Art Suiten mit einer ungewöhnlichen Aufeinanderreihung von relativ kurzen Tanzsätzen, unter denen noch barocke Formen wie Bourrées, Passepieds, Sarabanden, Menuette und als Arien bezeichnete Stücke zu finden sind. Diese Ballette stehen noch völlig in der Festtradition der Wiener Barockoper der leopoldinischen Zeit.

Nachdem der Gesangsauftritt Maria Theresias in der für die Wiener Bühne bearbeiteten Oper *L'Ipermestra* von Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse im Frühjahr 1744 laut Khevenhüller-Metsch aufgrund der „einig-movierten Scruplen" des Hofes abgesagt werden musste[22], trat die Herrscherin als Darstellerin auf einer öffent-

---

19 Otto Biba, Die private Musikpflege in der kaiserlichen Familie, in: Roswitha Vera Karpf (Hg.), *Musik am Hof Maria Theresias. In memoriam Vera Schwarz* (Beiträge zur Aufführungspraxis 6) München/Salzburg 1984, 83 f.

20 Die Oper mit den Balletteinlagen ist in zwei Exemplaren erhalten: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [= A-Wn], Mus. Hs. 17.184 und Mus. Hs. 17.186 (ohne ersten Akt), das Aufführungsmaterial liegt unter der Signatur Mus. Hs. 17.185 vor. Die mitwirkenden Tänzer und Tänzerinnen sind lediglich in Mus. Hs. 17.186 genannt, daher sind die Besetzungsangaben für das *Balletto primo* nicht bekannt. Die siebenjährige Erzherzogin trat im *Balletto secondo* mit dem achtköpfigen Ensemble in einem von *Nobil Ninfa* gesanglich eingeleiteten Tanz von „Giardiniere e Gardinieri" auf. Das *Balletto terzo* setzte sich außer Maria Theresia aus ganz neuen Akteuren zusammen, darunter auch Erzherzogin Maria Anna. Dieses „Balletto" der „nobili Giovanette, e Giovanetti Macedoni guidato da: Principi della Gioventù" lässt darauf schließen, dass im abschließenden Tanz auf das Opernsujet Bezug genommen wurde. Die Choreographien wurden von Levassori della Motta und Philebois entworfen.

21 Von dem Ereignis berichteten beispielsweise auch die englischen Zeitungen, aus denen Johann Mattheson im *Musicalischen Patrioten* (Hamburg 1728) einen Bericht zusammenfasste. Vgl. Guido Adler, Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 18 (1892) 272.

22 Vgl. Kunz, Höfisches Theater, in: *Jahrbuch* (wie Anm. 16) 26 f. Die Oper wurde anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna mit dem Prinzen Karl von Lothringen veranstaltet und markiert das Ende der prunkvollen barocken Opernaufführungen am Wiener Hof.

lichen Bühne nicht mehr auf. Das Argument des Obersthofmeisters, Ludwig XIV. hätte als König ebenso öffentlich getanzt[23], konnte gegen die strengen Hofsitten wenig ausrichten. Der absolutistisch herrschende König von Frankreich bestimmte die Regel des Zeremoniells selbst, betrachtete sich zudem als unübertroffen besten Tänzer des Hofes, während sich Maria Theresia neunzig Jahre später zugunsten der Staatsinteressen gezwungen sah, der Bühne zu entsagen. Getanzt und musiziert wurde fortan höchstens im privaten Bereich und öffentlich nahm die Kaiserin nur noch an Hofbällen teil. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass sie mit der Zeit aufgrund ihrer zahlreichen Schwangerschaften beträchtlich an Gewicht zunahm, was auf ihre körperliche Verfassung wohl Einfluss hatte. Dennoch konnte der preußische Gesandte Otto Christoph Graf von Podewils König Friedrich II. am 18. Januar 1747 berichten: „[…] Sie liebt die Vergnügungen, ohne aber sehr an ihnen zu hängen. Sie hatte früher viel mehr Vorliebe für das Tanzen und für Maskenbälle als jetzt. Sie tanzt mit Anmut und für ihre Gestalt selbst mit ziemlicher Leichtigkeit.“[24]

Das Verhältnis der Kaiserin zum Theater und zu den Festen scheint zwiespältig gewesen zu sein. Trotz ihrer Vorliebe für öffentliche Auftritte, betrachtete sie die Theaterkunst stets mit gewisser Skepsis. „Spectale müssen seyn, ohne dem kann man nicht hier in einer solchen großen Residenz bleiben“, lautet ihre vielzitierte Resolution betreffend eines finanziellen Zuschusses für die beiden Hoftheater aus dem Jahr 1759[25], wobei es sich gewissermaßen um ein Zugeständnis zu handeln scheint. „Man darf Maskenbälle, Schauspiele, große Empfänge von Herzen genießen, aber stets muss jene würdige Haltung gewahrt bleiben“, mahnt sie die Gemahlin ihres Sohnes Ferdinand, Marie Beatrix d’Este.[26] In einem Brief an Marie Antoinette nannte sie die Theateraufführungen „laute Freuden, […] die nur eine kurze Zeit anhalten, eine große Leere und allzu oft Unannehmlichkeiten zurücklassen“.[27] Die am Hof bis zum Tod Franz Stephans im Jahr 1765 veranstalteten Feste, Bälle sowie Theater- und Opernaufführungen sind dennoch kaum zu zählen. Mit besonderer Vorliebe wird die Theaterkunst auch in einem engen familiären Kreis in Schönbrunn, Laxenburg und in den Räumlichkeiten der Hofburg zum privaten Vergnügen sowie anlässlich diver-

23 Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987, 22 f.

24 Carl Hinrichs (Hg.), *Friedrich der Grosse und Maria Theresia. Diplomatische Berichte von Otto Christoph Graf v. Podewils, Königl. Preuss. Gesandter am österreichischen Hofe in Wien*. Berlin 1937, 51.

25 Vgl. Franz Hadamowsky, „Spectale müssen sein“. Maria Theresia und das Theater, in: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit*. Salzburg/Wien 1979, 387–392.

26 24. Oktober 1775. Zitiert nach: Carl Rothe, *Die Mutter und die Kaiserin. Briefe der Maria Theresia an ihre Kinder und Vertraute*. Berlin [5]1940, 339.

27 5. November 1777. Zitiert nach: Rothe, *Die Mutter und die Kaiserin* (wie Anm. 26) 452.

ser Hochzeiten, Namens- und Geburtstage und anderer Feste gepflegt. Hier traten die Damen und Cavalieri aus dem engen Umkreis des Hofes auf, und man blieb mehr oder weniger unter sich. Die für das ausgewählte Publikum produzierten Ballette wurden gerne den Kindern überlassen, während sich die Erwachsenen als Sänger und Schauspieler beteiligten. Die Tanzeinlagen wurden nicht nur zwischen den Akten der musikalischen Bühnenwerke, sondern häufig als *Entreactes* auch den eifrig gespielten französischen Theaterstücken beigefügt. Die von Khevenhüller-Metsch geschilderte und in der Literatur immer wieder zitierte Fastnacht im Jahr 1743[28], die den Eindruck einer tanzsüchtigen, dem exzessiven Feiern verfallenen Regentin erweckt, stellt aber vielmehr eine Ausnahme dar.

Die Erziehung der Nachkommen Maria Theresias basierte seit ihrer frühen Kindheit auf einem rigoros ausgearbeiteten Schulungsprogramm, bei dem das Tanzen nicht fehlte.[29] Der Unterricht begann in einem erstaunlich frühen Alter.[30] Kaum waren sie zu einigen Tanzschritten fähig, ließ man sie diese vor Publikum aufführen[31], worin deutlich ein pädagogisches Programm zu erkennen ist. Die Nachkommen sollten sich von Anfang an in der Öffentlichkeit üben und auf das Zeremoniell, die Repräsentation und das Agieren vor Publikum vorbereitet werden. Die Erziehungsprogramme für die einzelnen Kinder wichen voneinander ab, da man dabei ihren vorgesehenen

28 Vgl. Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 23) 7 f.

29 Zur Thematik siehe Friederike Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*. Wien: phil. Diss. 1968.

30 Übernommen aus dem Traktat *Some Thoughts Concerning Education* (London 1693) § 196, von John Locke, in dem der deutsche Tanzmeister Meletaon (Johann Leonhard Rost) behauptete: „Tantzen / weil es seine gefällig-machende Bewegung des Leibes / das gantze Leben hindurch / sonderlich aber den Kindern eine männliche und wohlgeziemende Freymüthigkeit giebet / kan meines Bedünckens den Kindern / wenn sie nur erst Alters und Stärcke halber darzu gefast sind / nicht zu früh gelehret werden." Meletaon, *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*. Frankfurt/Leipzig, Johann Albrecht 1713, 14. Diese Passage wurde auch in das Werk von Gottfried Taubert übernommen (Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst*. Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben 1717, Reprint München 1976 [Documenta choreologica 22] 1032). Andere Adelsfamilien eiferten dem Hof in Erziehung ihrer Kinder nach, und in den Unterrichtsplänen der von Maria Theresia 1746 gegründeten Ritterakademie *Theresianum* waren unter den „adelichen Exercitien" ebenfalls Tanzstunden vorgesehen. Vgl. Eugen Guglia/Rudolf Taschner/Heinz Kröll, *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*. Wien/Köln/Weimar 1996, 41.

31 Am 15. Oktober 1746 wurde beispielsweise laut Khevenhüller-Metsch zum Namenstag der Kaiserin nicht allein „eine Ballet der Ertzherzogin Maria Anna, […] sondern auch […] zum Beschluß eine petite pièce, l'amour vengé benannt, produciret; und um das Impromptu vollkommen zu machen, so kamme auch der ältere Ertzherzog als Bauer verkleidet im Vorschein und machte bei den bemelten Ballet seiner Frau Schwester einige Schritte mit." Zitiert nach Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 23) 53. Der Erzherzog Joseph war zu diesem Zeitpunkt fünfeinhalb Jahre, Maria Anna acht Jahre alt.

Zukunftsweg von Anfang an mitberücksichtigte. Leider sind diese Unterrichtspläne nicht vollständig überliefert. Die im Jahr 1751 straff angefertigte Instruktionsanleitung für den zehnjährigen Erzherzog Joseph sah beispielsweise vor: „Um 6 ½ Uhr gibt Reutter seine Musiklection am Montag und Donnerstag, Mittwoch, Freitag und Samstag ist diese Stunde für den Tanz bestimmt.“[32] Ab 1756 erhielt die sechsjährige Erzherzogin Johanna zusammen mit ihrer ein Jahr jüngeren Schwester Maria Josepha dreimal die Woche (Montag, Mittwoch und Freitag, auch feiertags) um vier Uhr nachmittags eine Tanzstunde. Dieses Pensum wurde auch in einem 1763 neu ausgearbeiteten Stundenplan für Maria Josepha beibehalten.[33] Das angestrebte Niveau wurde allerdings nicht von allen Kindern erreicht, und Maria Theresia drängte ihre bereits nach Frankreich verheiratete Tochter Maria Antonia zur Lektüre und argumentierte: „da Sie keine anderen Kenntnisse erworben haben, weder Musik noch Zeichnen, weder den Tanz und Malerei noch andere schöne Wissenschaften.“[34]

Als Tanzlehrer der kaiserlichen Kinder wurde Franz Hilverding beschäftigt.[35] Zum zweiten Edelknabentanzmeister am Hof wurde im Jahr 1732 Thoma Caetano Levassori della Motta bestellt, worin er seinem Vater folgte und nach 1751 die Erzherzoginnen Johanna und Josepha im Tanz unterwies.[36] Über die Inhalte des Tanzunterrichts ist so gut wie nichts bekannt. Ob man in Wien dem in den zeitgenössischen Tanztraktaten propagierten Grundsatz folgte und die Fundamenttänze Courante, Menuett, Passepied und Bourrée zuerst vermittelte, kann nicht nachgewiesen werden.[37] Fasst man die bisher bekannten Aufzeichnungen aus dem Umkreis des Hofes zusammen, darunter das in dieser Hinsicht besonders ergiebige Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, ist festzustellen, dass erstaunlich wenige Tanzformen beim Namen genannt werden. Es ist allerdings kaum vorstellbar, dass die Kinder über Jahre hinweg dreimal die Woche bloß in den für den Ballsaal benötigten Menuetten

32 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [= Wien, HHStA], *Instruction pour La Mine*, Handschriften W 517. Zitiert nach Wachter, *Die Erziehung der Kinder* (wie Anm. 29) 113.

33 Vgl. ebenda, 219 und 224. Interessanterweise sind die Musikstunden im Stundenplan von 1756 nicht erwähnt, während ab 1763 an drei Tagen pro Woche je eine Stunde für den Musiklehrer Georg Christoph Wagenseil vorgesehen war.

34 Maria Theresia an Maria Antonia, 6. Januar 1771. Zitiert nach Christoph Paul, *Maria Theresia und Marie Antoinette, ihr geheimer Briefwechsel.* Wien 1958, 33 f. Maria Antonia wurde im Tanz von Jean Georges Noverre unterrichtet.

35 Hilverding wurde 1746 laut Wien, HHStA Hofparteienprotokolle 1745–1746, fol. 233, als Tanzmeister der drei ältesten Kinder angestellt. Vgl. Wachter, *Die Erziehung der Kinder* (wie Anm. 29) 185. Riki Raab nennt ein Anstellungsdekret Hilverdings aus dem Jahr 1749, mit dem jährlichen Gehalt von 600 fl., später eins mit 1000 fl.. Vgl. Raab, *Das k. k. Hofballett* (wie Anm. 1) 25.

36 Vgl. Sommer-Mathis, *Die Tänzer am Wiener Hofe* (wie Anm. 1) 72 f.

37 Empfohlen beispielsweise von Bonin, *Die neueste Art* (wie Anm. 8) 135.

und Kontratänzen unterwiesen wurden. Man erarbeitete wohl die öffentlichen Auftritte, also die zahlreichen Ballette und Pantomimen für die *Kinder*- und *Cavalliersaufführungen*, die am Hof vor allem in den 1740er Jahren sehr beliebt waren. Welche Tanzformen sich dahinter verbergen, ist nicht zu eruieren, die Erneuerungsbestrebungen des Bühnentanzes wirkten sich jedoch bald auch im unmittelbaren Umfeld des Hofes aus. Das Laienspieltheater der Edelknaben entwuchs der Festtradition der prunkliebenden Kaiser Leopold I. und Karl VI. Die höfischen Theateraufführungen vor exklusivem Publikum blieben eine wohlbehütete Tradition, welche sich im Repertoire und in der Anwendung der bewegungstechnischen Mittel den Einflüssen von außen nicht entziehen konnte.

Als besonders gut dokumentiertes Beispiel einer solchen Veranstaltung kann das Kinderballett *Le Triomphe de l'amour* im Jahr 1765 genannt werden, das in einem dem österreichischen Maler Johann Georg Weikert zugeschriebenen Gemälde festgehalten wurde.[38] Weikert bildete die Kaiserkinder Ferdinand und Maria Antonia als Schäferpaar Flore und Myrtil und Erzherzog Maximilian als Liebesgott Amor ab. Sie tanzen mit anmutigen *Port des bras* einen *Pas de trois*, während im Hintergrund als „figurierender" Chor der Schäfer und Schäferinnen acht Kinder der Adelsfamilien Auersperg, Clary und Fürstenberg (die sogenannten „Schönbrunner") abgebildet sind. Die Handlung dieses Werkes, das in der großen Anticamera *(Salon des batailles)* in Schönbrunn anlässlich der Hochzeitsfestlichkeiten Erzherzog Josephs mit Maria Josepha von Bayern am 25. Januar 1765 stattfand, wurde im *Wienerischen Diarium* unter dem Titel *Inbegriff des Tanzes* ausführlich geschildert.[39] Khevenhüller-Metsch widmete der *Serenade* in seinem Tagebuch ebenfalls einige Zeilen.[40] Neben dem Programmbuch, in dem das Werk ausdrücklich als *Ballet Pantomime* bezeichnet ist[41],

38 Mindestens drei Fassungen des Bildes sind bekannt. Eines wird im Schloss Schönbrunn, das zweite im Musée National du Château de Versailles et du Trianon und das dritte in Privatbesitz in den USA aufbewahrt. Vgl. Reproduktion in: Koschatzky, *Maria Theresia und ihre Zeit* (wie Anm. 1) Abb. 205 (hier der Schule M. v. Meytens, möglicherweise dem Maler Nougez zugeschrieben). Bekannt ist auch eine mit Tusche lavierte Bleistiftszeichnung dieser Szene (Wien, Albertina, Inv. 35.392), vgl. Walter Koschatzky, *Graphische Sammlung Albertina. Giacomo Conte Durazzo 1717–1794. Zum Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1776–1976*. Wien 1976, 12 und 45.

39 *Wienerisches Diarium*, Nr. 9 (30. Januar 1765) Mittwochs-Anhang.

40 „Den 25. hatten wir an den heutigen ohnedeme dispensirten feiertag lediglich kleine Messen und abends pour le seconde fête eine von unseren Virtuosi di theatro aufgeführte Serenade, il trionfo d'amore genant. Diese Pièce ist eine alte pour l'époque du jour in etwas aufgebuzte Composition des Abbate Metastasio, als welchem die Zeit zu kurtz geworden, zwei neue Dramme zu verfertigen; die Musik dazu ware von dem Signor Geisman." Zitiert nach Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 23) 224 f. Das Werk wurde zum ersten Mal 1732 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Elisabeth Christine unter dem Titel *Asilo d'amore* in Linz aufgeführt.

41 Wienbibliothek im Rathaus [= A-Wst], Druckschriftensammlung, A.108.683. Am Ende des Pro-

hat sich auch die Musik von Florian Leopold Gassmann erhalten.[42] Die Partitur des *Trionfo d'Amore* enthält allerdings ein umfangreiches einaktiges vokal-instrumentales Werk[43], dessen anspruchsvolle Gesangpartien von den jungen Akteuren wohl nicht bewältigt werden konnten. Im schmalen Programmbuch sind keinerlei Gesangstexte, sondern lediglich die Zusammenfassung der Handlung in acht Szenen wiedergegeben[44], und bloß die Tänzer und Tänzerinnen werden als Ausführende genannt. Die Quellenlage deutet darauf hin, dass man sich wegen Zeitmangels – in diesen Tagen fanden mehrere Aufführungen statt – für eine gekürzte Fassung entschieden hatte. Welche Kompositionen aus der Vertonung von Gassmann tatsächlich erklangen, oder ob zum Werk ursprünglich gar eine gesondert komponierte Tanzmusik existierte, bleibt im Dunkeln.

Bevor sich das Ballett zu einer selbständigen Gattung entwickelte *(Ballet en action),* nahm der Tanz auf den öffentlichen Bühnen Wiens sowie am Hof eine bedeutende, anderen Künsten gegenüber jedoch keine bevorzugte Stellung ein. Er wird zu einem der Elemente, die in heterogener Art miteinander vermischt sowohl der Unterhaltung als auch der Repräsentation dienten. Bei den höfischen Aufführungen theatralischer Werke belebten die Tanzeinlagen die gesungenen oder gesprochenen Werke. Gelegentlich dienten jedoch auch die Gesangsdarbietungen als Einführung zum Tanz, wie beispielsweise bei dem Stück *La Danza* von Pietro Metastasio, das 1755 von Gluck zu einem *Componimento Drammatico Pastorale a due voci che serve d'introduzione ad un Ballo* vertont und in Laxenburg aufgeführt wurde.[45] Die Nymphe Nice und der

grammbuches ist der Vermerk enthalten: „Ce Ballet est de l'Invention & de la Composition du Sieur François Hilverding de Wewen, Intendant des Dècorations, peintures, machines & de la Danse. La Musique est du Sr. Florian Lèopold Gassmann, au service de S. M. le Roi des Romains."

42 A-Wn, Musiksammlung, Mus.Hs. 18.079.

43 *Il Trionfo d'Amore. Azione teatrale Rappresentata in Musica nell' Imperial Regia Corte In Occasione Delle felicissime Nozze Delle Sacre Reali Maestá di Giuseppe D'Austria Edi Maria Gioseffa di Baviera Re, e Regina de' Romani. L'Anno 1765*. A-Wn, Musiksammlung, Mus.Hs. 18079.

44 Lediglich vier französische Verse wurden von der Schäferin Flore (Maria Antonia) vorgelesen (nicht vorgesungen).

45 Khevenhüller spricht von einer „Introduction zu einen neuen Schäffer Ballet" (Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, wie Anm. 23, 150 und 173). Zu der von Joseph Starzer komponierten Ballettmusik trat ein Ensemble von sechs Tänzerinnen und acht Tänzern auf. Die Choreographie dürfte von Hilverding stammen. Vgl. Gerhard Croll, Vorwort, in: Christoph Willibald Gluck, *La Danza. Componimeno drammatico pastorale in einem Akt von Pietro Metastasio* (Gluck-Gesamtausgabe III/18) Kassel etc. 1968, VII f. Über die Aufführung der ersten Fassung im April des Jahres 1744 mit der Musik von Giuseppe Bonno schweigen die Quellen und die Musik scheint nicht erhalten zu sein. Lediglich in den späteren Drucken mit den Dichtungen von Metastasio wird das Werk im Titel wie folgt bezeichnet: *LA DANZA. Cantata a due voci, eseguita la prima volta alla presenza de' Sovrani da una Dama, e da un Cavaliere l'anno 1744, con Musica del BONNO* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro*

Schäfer Tirsis leiten das Ballett der Schäfer und Schäferinnen ein. Ob es sich bei dieser wohl auch thematisch bedingten Art der Zusammenstellung von Musik und Tanz lediglich um eine Ausnahme handelt, müsste durch eingehende Quellenstudien künftig noch geklärt werden.

Inwieweit die Reformen Maria Theresias, die sich auf die öffentlichen Veranstaltungen direkt oder indirekt auswirkten, aus den Ideen der Aufklärung resultieren, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Obwohl die Herrscherin die Aufklärung einerseits ablehnte, handelte sie andererseits genau im Einklang mit dem aufklärerischen Gedankengut. Ihre Pachtverträge für die öffentlichen Bühnen Wiens fußen mehr in ökonomischen Überlegungen als in der Absicht, das Theater allen Gesellschaftsschichten zugänglich zu machen. Das Pachtsystem scheiterte in den kommenden Jahren jedoch mehrmals und machte die finanzielle Unterstützung und somit das Mitspracherecht des Hofes nach wie vor erforderlich.[46]

Der Wandel des Hofstils geht mit dem Wandel der theoretisch-ästhetischen Anschauungen und ihrer Umsetzung in die Praxis um etwa 1740 Hand in Hand. Die Forderung an die Künste, diese sollen die Natur nachahmen, waren bereits vor der Veröffentlichung des nachhaltigen Traktats *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris 1746)[47] des französischen Kunstästhetikers Charles Batteux laut geworden. 1744 schrieb Johann Heinrich Zedler beispielsweise in dem Maria Theresia gewidmeten *Grossen vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*:

> „Die Vollkommenheit der Ballette besteht darinen, daß man der Natur nachahme, soviel, als nur möglich, keine Geberden und Stellungen mache, die sich nicht sehr wohl auf die Sache schicken, die man vorstellt, und dem Character der Personen, soviel, als nur immer möglich, auf das deutlichste präsentiere."[48]

Die Entwicklung des Handlungsballetts mit einer durchgehenden dramaturgischen Handlung ist keine genuine Wiener Erfindung und kann weit in die Geschichte zurück verfolgt werden. Bedeutende Impulse stammen aus den Reihen der französischen Kunsttheoretiker, aus den Arbeiten über die pantomimische Tanzkunst des Engländer John Weaver in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts in London[49] sowie vom

---

Metastasio, Poeta Cesareo, Giusta le Correzione e Aggiungte dell' Autore nell Edizione di Parigi del MDCCLXXX, Tomo X. Venedig, Antonio Zatta 1782, 85–92).

46 Hadamowsky, *Theater Geschichte* (wie Anm. 1) 199–235.

47 *Section 3. Sur la musique et sur la danse.*

48 Zedler, *Tantzen* (siehe Anm. 13) 1752.

49 Vgl. Richard Ralph (Hg.), *The life and works of John Weaver. An account of his live, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*. London 1985.

deutschen Tanzmeister Samuel Rudolph Behr.[50] In Wien fanden diese Ideen bald Anklang, wobei Franz Hilverding eine Vorreiterrolle zugesprochen wurde: Als „il vero ristauratore dell'arte pantomima" bezeichnete ihn sein berühmter Schüler Gasparo Angiolini.[51] Es scheint allerdings, dass diese Kunst auch bereits von Hilverdings vermeintlichen Lehrer Alexander Philebois gepflegt wurde. Als Gennaro Magri in seinem *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779) die forcierte und affektierte Art der Schritte („passi sforzati e caricati") bei den Italienern erwähnte, welche für die fröhlichen und grotesken Pantomimen charakteristisch seien, fügte er bei, diese seien meisterhaft von „Monsieur Filibois, Maestro di Ballo nella Corte Imperiale" ausgeführt worden.[52] Neben Hilverding und vor allem nach seiner Berufung nach Russland (1758) wirkten in Wien im Sinne einer frühen Ballettreform auch andere Choreographen wie Josef und Franz Salomone, Anton Pitrot aus Dresden, Pierre Lodi und später immer einflussreicher Charles Bernardi und Gaspero Angiolini. Während sich die Anfänge dieser Kunst also nicht eindeutig bestimmen lassen, kann ihr Höhepunkt unzweifelhaft in den Arbeiten des *Ballet en action* von Jean Georges Noverre festgehalten werden.

Hilverding erhielt seine eindeutig durch den französischen seriösen Tanzstil geprägte Ausbildung wohl bei Alexander Andreas Philebois in Wien und hielt sich um das Jahr 1734 auch in Paris beim Tanzmeister Blondy auf.[53] Eine theoretische Schrift hinterließ er – anders als seine Nachfolger Angiolini und Noverre – nicht, die Titel seiner zahlreichen in den 1750er Jahren choreographierten Ballette sind vor allem aus dem gedruckten *Répertoire des theatres de la ville de Vienne Depuis l'Année 1752. jusqu'à l'Année 1757,* davor auch aus den Textbüchern bekannt, in denen gelegentlich auch die Handlungen beschrieben wurden. Hilverding arbeitete sowohl im Kärntnertortheater als auch am Theater nächst der Burg eng mit dem Ballettkomponisten Joseph Starzer

50 Samuel Rudolph Behr, *Die Kunst, wohl zu tantzen*, Leipzig. Martin Fulde 1713, Reprint Leipzig 1977.

51 Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Mailand, Batista Biance 1773, 9.

52 Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo.* Neapel: Vincenzo Orsini 1779, 10 (vgl. auch Gennaro Magri, *Theoretical and practical treatise on dancing*. Engl. von Mary Skeaping, London 1988, 44). Diese Aussage bereitet einige Unklarheiten. Philebois, der wohl kein Italiener gewesen ist, war bereits seit fünfzehn Jahren nicht mehr am Leben, als Magri erstmals 1759 in Wien weilte. Sein Sohn Alexander Ferdinand ist 1730 verstorben und Anton Franz, welcher in der Tat neben Hilverding als Schöpfer von Ballett-Pantomimen tätig war, verstarb 1753 (vgl. Haas, *Der Wiener Bühnentanz*, wie Anm. 1, 79 f.). Die beiden Söhne von Philebois sind zwar Hoftänzer doch niemals Hoftanzmeister gewesen. Die Aussage Magris geht wahrscheinlich auf eine mündliche Überlieferung zurück und bezieht sich als solche wohl auf das berühmteste Mitglied der Familie, Alexander Andreas.

53 Zum Lebenslauf vgl. Gustav Gugitz, Die Familie Hilverding und ihre theatralische Sendung. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters in Wien, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 11 (1954) 71–103.

zusammen, und die Partituren dieser Bühnenwerke sind größtenteils in der *Biblioteca Nazionale* in Turin sowie im Schwarzenberg-Archiv in Český Krumlov/Krumau erhalten geblieben. Über einige Errungenschaften Hilverdings, worunter als eine der ersten die Verbannung der Masken und aussagelosen Kostüme der Bühnentänzer zugunsten des natürlichen Ausdrucks zu zählen ist, berichtete Gasparo Angiolini in seinen 1773 veröffentlichten *Lettere.*[54] Hilverding folgte dem Grundsatz der Imitation der schönen und einfachen Natur und stellte anstatt der Figuren der *Commedia dell'arte* verschiedene Berufsstände, Nationalcharaktere[55] aber auch mythologische Figuren auf die Bühne, welche zuerst in kurzen, später in längeren zusammengeschlossenen Szenen eine eigenständige Handlung tänzerisch und pantomimisch wiedergaben.

Als Beispiel solcher Arbeiten Hilverdings sollen die Tanzintermedien aus der Oper *Vologesus, König der Parther* angeführt werden. Sie haben nicht nur keine Beziehung zum Geschehen dieses *Dramma per musica,* auch innerhalb des Balletts werden verschiedene, nicht unbedingt inhaltlich zusammengehörige Szenen aneinandergereiht. Das Werk gab Maria Theresia anlässlich des Namenstages Kaiser Franz I. in Auftrag. Das Libretto verfasste vermutlich Apostolo Zeno und die Musik der Königliche Kapellmeister zu Palermo, David Perez.[56] Die dreiaktige Oper wurde am 4. Oktober 1750 in Schönbrunn aufgeführt. Zwischen den Akten wurden zwei von Hilverding choreographierte Ballette aufgeführt, deren Handlung im Anhang des Textbuches beschrieben ist.[57] Die Zusammensetzung und der dramatische Aufbau dieser Werke ist – wie bei dem Choreographen merkwürdigerweise oft – als unpoetisch zu bezeichnen. Nach dem ersten Akt wurde beispielsweise ein Hafen in Asien auf die Bühne gebracht. Daraufhin wird die Geschichte eines spanischen Mädchens erzählt, das von Seeräubern entführt und als Sklavin gehalten wird. Es folgte ein Tanz einer Weintrauben verkaufenden „Cyprischen Weibs-person", eines Tabak rauchenden Tartaren mit einer anderen Frau sowie ein *Pas de deux* eines holländischen Schiffspatrons mit einem holländischen Mädchen. Das Werk schließt mit dem Tanz der verschiedenen Nationen, nachdem die Fabel von Europa und Jupiter dargestellt wurde. Die Erfindung der Handlung richtete sich wohl auch nach der Anzahl und den Fähigkeiten

54 Angiolini, *Lettere* (wie Anm. 51) 9 und 11–14. Vgl. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (wie Anm. 1) 153f. und 192f.

55 Zu den Exotismen im Ballett vgl. Sibylle Dahms, Die Turquérie im Ballett des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Krassimira Kruschkova/Nele Lipp (Hg.), *Tanz anderswo: intra- und interkulturell* (Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung 14) Münster 2004, 67–83.

56 Die Partitur ist in A-Wn, Mus. Hs. 18.036, das Textbuch in A-Wst, Druckschriftensammlung, A.15.079, erhalten.

57 Am Ende des Textbuches ist der Vermerk enthalten: „Die Tänze seynd eine sinnreiche Erfindung des Herrn Franz Hilverding/ Kaiserl. Königl. Hof-Tanzers."

der zur Verfügung stehenden Tänzer und Tänzerinnen. Die nach dem zweiten Akt der Oper auf der Bühne dargestellte Jagd ist nicht weniger bizarr. Hilverding nahm aber womöglich einen Bezug auf die Jagd, an der der Kaiser mit seinen „Cavalieri" am Vortag, dem 3. Oktober im kaiserlichen Jagdschloss in Ebersdorf teilgenommen hatte.[58] Die im Textbuch beschriebene Handlung lautet wie folgt:

> „Nach der zweyten Abhandlung. Werden auf der Schau-bühne vorgestellet auf der einen Seite verschiedene Berge aneinander / auf der anderen Seite ein Thal / worauf viele Bautenhütten. Man wird von einem Hauffen Jägern eine Gämsjagd endigen / und gedachte Jäger mit ihren Beuten von dem Gebürg von einem aus ihren Häuptern angeführt / herunter steigen sehen / welcher nach gegebenem Befehl die Beute in die Hütten zu tragen / einen Tanz machet. Nach diesem wird sich die Nymphe Echo in einem Tanz à Solo vorstellen / welche aus dem wildesten Gebürg heraus kommend um einige Narcissen herum tanzet (indem solche Blumen von Narcisso / einen von ihr geliebten Schäffer / so in ein Blum verwandlet worden / den Namen haben) Nach diesem Solo wird ein Quartät von Pilgramen / und darauf ein Terzet folgen / welches einigermassen die Fabel des Priami und Tiobe vorstellen wird. Der Tanz wird sich mit Zusammentrettung obgemeldeter Jäger endigen."

In der skurrilen, grotesken bis hin zur absurden Thematik weit übertroffen wurde Hilverding allerdings von Joseph Felix von Kurtz (Felix von Kurz), dessen extemporierte Theateraufführungen in der Tanzliteratur bisher unbeachtet blieben.[59] Der Schöpfer der sogenannten Bernardoniaden, einer „Spätblüte des totalen Barocktheaters"[60], arbeitete in seine Stücke häufig auch einzelne Tänze und vor allem Kinder-Pantomimen mit einer in sich geschlossenen Handlung ein und versah sie mitunter mit merkwürdigen Titeln: *Der durch Magische Kraft und durch Würkung der Göttin Lachasis wieder aufs neue Belebte Bernardon; Das wankelmütige Frauenzimmer, Oder La Fille Coquette; Die liederliche Haushaltung versoffener Köche, und verlöffelter Stubenmenschen; Arlequin Der neue Abgott Ram in America* oder *Der zum Leben gebrachte Stein*. Die in den Programmbüchern beschriebene Handlung nennt allerart Schauplätze, Maschineneffekte, plötzliche Verwandlungen und Auftritte von Charakteren aus mehreren Traditionen des Stegreiftheaters, verschiedene Berufsgruppen, Nationalitäten, parodierte Repräsentanten aller Gesellschaftsschichten und schließlich auch Narren, Zwerge, Tiere, Fabelwesen, Götter und mythologische Figuren. Die Erfindungen, wie

58 *Wienerisches Diarium*, Nr. 80 (7. Oktober 1750).

59 Vgl. dazu den Beitrag von Kriegleder im vorliegenden Band (v. a. 61 f.).

60 Ulf Birbaumer, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade.* Wien: phil. Diss. 1969, 482.

beispielsweise eine Henne, die ein Ei legt, aus dem die Kinder auf Hähnen herausreiten, oder Aktionen wie die Zerteilung und Wiederzusammensetzung der Körperglieder sowie die Kopulation der Darsteller auf der Bühne fehlten ebenfalls nicht. Die Wandlung des Tanzausdrucks vom barocken Affekt zu einer bereits 1716 von Gregorio Lambranzi veranschaulichten Aktionskunst ist hier nicht bloß vollständig vollzogen, sondern bis an die äußersten Grenzen ausgedehnt und übersteigert.[61] Inwieweit man die *Tantz-Schul* Lambranzis mit den Darstellungen einer halsbrecherischen Tanzakrobatik und der Aktionskunst in Wien kannte, muss zwar dahin gestellt bleiben, der erste Teil dieser Schrift, in der vor allem Aktionen der Charaktere der *Commedia dell'arte* dargestellt werden, ist allerdings tatsächlich in den Beständen der kaiserlichen Fideikommissbibliothek erhalten geblieben (Abb. 1).[62] Als Beispiel einer solchen Kinder-Pantomime im Stegreiftheater Bernardons soll die Handlung aus den undatierten *Neuen Arien* widergegeben werden:

> „In dem dritten Aufzug. Zeiget sich das Fürstentum der Fée, welches in einer schönen Landschaft bestehet, die Fée will dem Bernardon als ihren zukünftigen Gemahl ihre Unterthanen zeigen, und nach dreymaligen Ruffen eröfnen sich Fenster und Thüren, aus welchen unterschiedliche Zwergen von besonderer lächerlichen Gestalt heraus sehen; die Fèe befiehlt: sie sollen ihren zukünftigen Fürsten mit allen Freuden nach ihrer gewöhnlichen Art empfangen, sogleich fängt das Pantomime von folgenden Zwergen an […]. Diese tanzen Paar-weis heraus, machen ihren neuen Fürsten, ein jedes nach ihrer Art, allerhand Complimenten, und fangen einen lustigen Ballet an, unter welchen eine Jalousie bey denen Frauenzimmern entstehet. Die Männer, im Anfang lachen über der Weiber ihren Verschmach, da sie aber sehen, daß diese weinen, werden sie zum Mitleiden bewogen, und suchen selbige auf alle mögliche Art zu besanftigen, endlich vergessen die Weiber ihren Verdruß, verzeihen ihren Männern, und wird diese lächerliche Pantomime mit einem lustigen Finale beschlossen."[63]

Es sollte nicht überraschen, dass der sittenstrengen Maria Theresia solch ein Unfug von Anfang an ein Dorn im Auge war und mit dem Norma-Edikt von 1752 die Auf-

61 Zur Thematik siehe Stephanie Schroedter, *Vom „Affect" zur „Action". Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de cour bis zum frühen Ballet en action* (Tanzforschungen/Derra de Moroda Dance Archives 5) Würzburg 2004.

62 Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*, Erster theil. Nürnberg, Johann Jacob Wolrab 1716; A-Wn, Fidei-Komiss-Bibliothek 264.010-D.Fid. Ein zweites Exemplar mit beiden Teilen wird A-Wn, Musiksammlung, unter der Signatur 568.656-D. Mus verwahrt.

63 *Neue Arien, Welche in der Comedie gesungen werden, Betitult: Das zerstöhrte Versprechen des Bernardons; In welchen auch eine Kinder-Pantomime von Zwergen, Nebst der Poësie, und anderen Vorstellungen zu sehen sind. Das ganze Werk ist componiret von unserem* Bernardon, *So sich nennet:* Joseph Kurz, Wien o. J. (A-Wst, Druckschriftensammlung, A.8944).

führungen der seit 1744 erfolgreich gespielten Bernardoniaden im Kärntnertortheater untersagt wurden.[64] Doch wusste Kurz dem Extemporierverbot durch die schriftlich ausformulierten und somit zensurfähigen Programmbeschreibungen entgegenzuwirken.[65] Trotz massiver Anfeindungen arbeitete er mit Unterbrechungen bis in das Jahr 1770 am Kärntnertortheater. Der Geschmack des Wiener Publikums wandelte sich weder durch die Bestrebungen der Aufklärer noch durch die Verordnungen Maria Theresias. Unter den Zuschauern der extemporierten deutschen Komödien weilte zuweilen auch der Kaiser persönlich, und Joseph von Sonnenfels, der Bernardon „Dummheit und Spitzbüberey" vorwarf, vermerkte später:

> „Man schämte sich nicht, in dem deutschen Schauspiele eine Loge zu halten; man ließ sich nicht, was weis ich, durch welchen Anstand, blenden; und versagte sich nicht das Vergnügen, über Bernardons lustige Streiche zu lachen. Eine Maschine, ein Feuerwerk, ein böhmisches, deutsches Liedchen, Verkleidungen, Flugwerke, Kinderpantomimen hatten noch für den Zuschauer Anziehungen: ein Duzet Teufel, auf dem Anschlagblatte gemalt, lockten noch ein paar Schock Zuschauer mehr in die Schauspiele."[66]

Die Aspekte des Wiener Gesellschaftstanzes, also die Ballkultur nach 1740, wurden bereits von Monika Fink ausführlich beschrieben[67], weshalb an dieser Stelle einige zusammenfassende Erläuterungen genügen sollten. Diese Veranstaltungen, die zur Zeit Maria Theresias eine zuvor nicht da gewesene Entfaltung erfuhren, sind für die Forschung von besonderem Interesse, da sich im Ballsaal die politischen und sozialen Strukturen besonders deutlich spiegeln. Insbesondere die zeremoniellen Hofbälle *(bals parés),* wobei in Wien die Auflockerung des strengen Zeremoniells von Beginn an festzustellen ist[68], eigneten sich ähnlich wie die Bühnendarbietungen als Mittel

---

64 Vgl. Karl Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theatercensur, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897) 248 f.

65 Birbaumer, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz* (wie Anm. 60) 560–608.

66 Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne 1768*. Wien 1884, 52. Schreiben, Wien, den 18. Januar 1769, 315.

67 Monika Fink, Tanzveranstaltungen und Tanzformen am Hofe und zur Zeit von Kaiserin Maria Theresia, in: *Innsbrucker Historische Studien* 14/15 (1994) 65–76. Die Entwicklung der europäischen Ballkultur bis weit in das 19. Jahrhundert hinein ist in der Monographie veranschaulicht: Monika Fink, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck/Wien/Lucca 1996.

68 Der Obersthofmeister Khevenhüller-Metsch vermerkte am 15. Oktober 1749: „Dann alles nach den Rang zu nehmen, ist bei unseren Hoff nicht möglich, weillen wir keine Rois de bal zu benennen pflegen, sondern – sobald die erstere Menuets mit denen jungen Herrschaften vorüber – alle Männer zugleich aufziehen." Zitiert nach Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 23) 99.



Abbildung 1: Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Erster theil, Nürnberg, Jacob Wolrab 1716, Kupferstich von Johann Georg Puschner, Tafel 26, Scharamuza (Österreichische Nationalbibliothek, 264.010-D.Fid.).

zur staatlichen Repräsentation. Die theatralischen Einlagen des *Ballet de cour* fehlten auch in Wien nicht. Besondere Aufmerksamkeit gilt es, den in Wien seit Maria Theresia eifrig gepflegten Maskenbällen und Redouten zu widmen.[69] Bei dieser wohl interessantesten Erscheinungsform des Gesellschaftstanzes handelt es sich um eine der Hofgesellschaft vorbehaltenen Vergnügungsart, die strengen Verordnungen oblag (Abb. 2). Als eine besondere Form der Maskenbälle sind die sogenannten Wirtschaften beziehungsweise Bauernhochzeiten zu nennen, in denen die Hofgesellschaft in die Rolle der ländlichen Bevölkerung schlüpfte. So überrascht es nicht, dass neben dem ursprünglich höfischen Menuett und den in Wien besonders beliebten Kontretänzen des englischen *Longway*-Typus ab der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die mit dem bäuerlichen Milieu assoziierten Deutschen Tänze – mitunter mit der vornehmeren Bezeichnung *Allemandes* – salonfähig gemacht wurden. Eine Vielfalt der Tanzformen ist bei den Bällen nicht festzustellen. Neben den Menuetten, die in Wien im Laufe des Jahrhunderts eine Verbürgerlichung erfuhren, tanzte man die englischen Kontratänze, bei den Maskenbällen jedoch auch die französischen *Contredanses*. Hundert Choreographien solcher *Cotillons* sind in der Handschrift Mus.Hs. 1.824 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek enthalten. Es handelt sich hier jedoch keineswegs um eine Quelle österreichischer Provenienz, sondern um eine Abschrift des gedruckten Tanzbuches *Cent Contredanses en rond* von D'Aubat Saint-Flour (Gent um 1757–67).[70]

Das Bürgertum mischte sich mit dem Adel nicht nur in den Zuschauerräumen der Theater sondern vermehrt auch im Ballsaal, was zumindest nach außen hin ein stetiges Verschwimmen der Klassenunterschiede zur Folge hatte. Die Durchbrechung der höfischen Hierarchieordnungen betraf in Wien also nicht bloß die gesellschaftlichen Strukturen, sondern spiegelte sich sogar in den gepflegten Tanzformen. Da man seinen höheren Rang nach wie vor demonstrieren wollte, führte die Entwicklung der Ballkultur soweit, dass die vornehme Gesellschaft gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei den Bällen nicht mehr erscheint, um zu tanzen, sondern um sich in Reserviertheit und Abstinenz vom Tanz zu üben, auf die tanzende Menge herabzuschauen und sie zu belächeln.[71]

69 Die Redoutensäle in der Wiener Hofburg wurden 1748 errichtet.

70 Die Quelle wurde ausgewertet in Herbert Lager/Hilde Seidl, *Kontratanz in Wien. Geschichtliches und Nachvollziehbares aus der theresianisch-josephinischen Zeit*. Wien 1983. Laut Eintragung auf der Katalogkarte der Österreichischen Nationalbibliothek stammt das Buch aus dem Besitz des „Sektionsrates im k. k. Ministerium des Aeusseren" Hippolyt Dore, Lehrer der französischen Sprache der jungen Erzherzoge Franz Josef, Max, Carl Ludwig und Ludwig Victor, 1856.

71 Vgl. Günther Thomas, Studien zu Haydns Tanzmusik, in: *Haydn-Studien* 3 (1973) 7 f.

Ball-Ordnung,

Wie solche Ihre Kaiserlich-Königliche Majestät künftige Faschings-Zeit hindurch zu beobachten allergnädigst anbefohlen haben.

Nachdeme Ihre Kaiserl. Königl. Majestät allergnädigst gestatten, daß nächst-künftigen Fasching die Masquen in dem bekannten Redouten-Saal nächst der Kayserl. Königl. Burg anwiederum gehalten werden, anbey aber solche nur auf den alleinigen Hohen Adel, Ritter-Stand, Rähte, und das Militare restringiret wissen wollen, als schliesset sich von selbsten, daß

Erstens; Niemanden, als wer sich zu obigen Ständen behörig legitimiren kan, der Eintritt auf die Ball zu verstatten seye: und wird die weitere Erläuterung dieses Puncts das gleichfalls durch den Druck, und die Zeitung bekannt machende Avertissement, wovon die Exemplarien bey dem Kaiserl. Königl. Hof-Buchdrucker van Ghelen zu haben seynd, des mehreren an die Hand geben.

Zweytens; Wird der Anfang gleich den ersten Sonntag nach dem Fest deren Heiligen drey Königen gemacht, und bis Liechtmeß die Wochen zweymal, und zwar Sonntag, und Mittwochs: nachhero aber die Wochen dreymal, als Sonntags, Montags, und Mittwochen Ball gehalten werden.

Drittens: Ist jede Masque schuldig, sich bey dem Eintritt vor denen eigends alda angestellten Kaiserl. Königlichen Commissarien zu demasquiren, und seinen Character anzusagen: wo sodann

Viertens; Das Leeg-Geld von jeder Person mit 8. Stuck Siebenzehner bey der nächst dem Eingang des Redouten-Saals befindlichen Cassa erleget wird.

Fünftens: Die Erfrischungs-Getränke, als Thée, Caffée, Chocolade Limonade, und dergleichen, wie auch Ausländer-Weine werden um einen nahe bey der Credenz angeschlagenen billigen Preiß in hinlänglichen Quanto, und guter Qualität zu bekommen seyn.

Sechstens: Jene, welche mit warmen Speisen ordentlich soupiren wollen, sollen mit möglichster Säuberkeit in denen Neben-Zimmern, die Person für 2. fl. bedienet werden, worunter der ordinari Tisch-Wein mitverstanden ist.

Siebendens: In der Redoute werden auch alle in der Stadt gewöhnliche, und zugelassene Spiele erlaubet seyn, und zwar dergestalten, daß die jenige, welche spielen wollen, alsogleich mit Karten, Trick-Track-Brettern, Sesseln, Tischen, und Lichtern bedienet werden sollen; dargegen für die erste zwey Spiel Karten, für ein jedes 3. Siebenzehner, für die folgende aber nur 34. kr. für ein Tischel zum Trick-Track-Spiel aber 4 Siebenzehner, worunter alle übrige Bedienung mitverstanden ist, zu bezahlen kommen wird; aus welchem sodann folget, daß alle vorhin unerlaubte Spiele, auch dies Orts gänzlichen verbotten seyn, und bleiben.

Achtens: Werden auf dem Redouten-Saal, Bänder, Handschuhe, und Larven, um billigen Preiß zu bekommen seyn.

Neuntens; Sollen die Masquen nicht ärgerlich seyn, noch weniger in Geistlichen- und Ordens-Kleidern bestehen.

Zehendens: Wird bey würklicher Abweisung durch die Wacht verbotten ein Seiten-Feuer- oder anderes heimliches Gewehr in der Masque bey sich zu haben.

Eilftens: Verstehet sich von selbsten, daß auch die Bedienten kein Gewehr tragen können, welchen noch besonders aufgetragen wird, daß sie sich allenthalben, und zuvorderist gegen die Kaiserl. Königl. Herren Commissarien, und die Wache mit aller Bescheidenheit aufführen, und mit denen brennenden Fackeln über das Absteig-Ort nicht weiter hinein gehen, die Ubertrettere aber empfindlich gestraffet werden sollen.

Zwölftens: Niemand solle sich auf der Gassen, ausser einem Wagen, oder Trag-Sessel, in Masque erblicken lassen, folgbar sich keinem Affront ausstellen, allermassen ein solcher im widrigen arrestirlich angehalten, und noch weiters abgestraffet werden wurde.

Dreyzehendens: Die Ball werden jederzeit von 6. Uhr Abends, bis 1. Uhr nach Mitter-nacht gehalten, und bis 2. Uhr längstens der Saal gesperret, die sich wider dieses Verbot längers aufhalten-wollende aber durch die Wache ganz ohnverschont weggeschaffet werden.

Vierzehendens: Stehet jedermann frey, die Masque in dem Saal, wo der Ball gehalten, und getanzet wird, abzunehmen, oder beyzubehalten.

Fünfzehendens: Wird jeder Masque nur mit einem Bedienten in das letzte Einlaß-Ort zu passiren gestattet.

Wornach sich also jedermann zu richten, und aller Orten mit bescheidener Ehrbarkeit sich aufzuführen wissen wird. Wienn den 3. Jenner 1752.

Abbildung 2: *Ball-Ordnung, wie solche ihre k.k. Majestät künftige Faschings-Zeit hindurch zu beobachten* […], Wienn den 3. Jenner 1752, Einblattdruck (Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung, E.86.986).

MUSIK

Rudolf Flotzinger

„Regula artis naturam imitatur et perficit“

Zur Grundlegung der Ersten Wiener Schule

Die Frage nach der Vorgeschichte der sogenannten *Wiener Klassik*[1] ist heute zwar nicht mehr offen nationalistisch vorbelastet, doch nach wie vor kaum befriedigend beantwortet.[2] Mit dem erzielten Einverständnis, dass ihre Leistungen „nur aus der Stadtkultur der habsburgischen Metropole entstehen konnten“[3], kann es nicht getan sein. Daher soll versucht werden, auf einem bisher unversuchten Weg zu einer plausiblen Hypothese zu gelangen: Während der betreffenden Zeitspanne wurde auch die Musikästhetik im engeren Sinn entwickelt. Beziehung und Abgrenzung der zentralen Begriffe Geschmack und Stil scheinen nicht immer klar zu sein: wie konnte z. B. aus der „Vermischung“ von Nationalstilen der „deutsche Geschmack“ werden; steckt dahinter bloß terminologische Laxheit oder gar eine Verwechslung? Erst danach kann nach österreichischen Bedingungen gefragt werden. Selbstverständlich ist durch Rekontextualisierung weniger Autoren vorerst nur ein schmaler Ausschnitt aus den komplexen Verhältnissen[4] zu gewinnen, der in größerem Rahmen zu verifizieren wäre.

I. Zu Geschmack und Stil

Die anschauliche Übertragung von stylus (= Schreibgriffel) auf das Schreiben im Allgemeinen und die dichterische Schreibart im Besonderen war schon in der Antike geläufig. Wie in der Dichtung hat man auch in der Musik längst und unter verschie-

1 Gernot Gruber (Hg.), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion* (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 21) Wien/Köln/Weimar 2002.

2 Vgl. Rudolf Flotzinger, Die Epoche zwischen den Epochen, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs* 2. Wien/Köln/Weimar ²1995, 79–132; Gruber et al., Die Zeit der Wiener Klassiker, in: ebenda, 2, 133–277.

3 Ludwig Finscher/Rudolf Flotzinger, Art. „Deutschland“, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 1. Wien 2002, 318.

4 Die, wäre hier der Ort dazu, auf ein neu entstehendes Weltbild hin dechiffrierbar wären: beispielsweise gemäß dem „Gerüst der Moderne“ von Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1126) Frankfurt am Main 1991, 180 ff.

denen Bezeichnungen zwischen „hohem“ und „niederem“ Stil, nach 1647 (Marco Scacchi, *Breve discorso*) den Stilbereichen Kirche, Kammer und Theater sowie zuletzt sogenannten Nationalstilen unterschieden. Ein Beleg dafür ist in der Vorrede zu den Orchestersuiten (1695) des in Savoyen geborenen, 1678–90 in Salzburg und anschließend in Passau tätigen Lully-Schülers und Corelli-Apologeten Georg Muffat[5] zu finden, die vielfältige Interpretationsansätze eröffnete[6]. Muffats eigene deutsche Wortwahl *Art* für *modulatio* korrespondiert mit *Schreibart,* dürfte jedoch Allgemeineres im Auge haben: noch Johann Mattheson spricht in seinen sogenannten Orchesterschriften[7] einfach von der „Italiänischen, Frantzösischen, Englischen und Teutschen Music [R. F.]“. Wenn aber Muffat sowohl die deutsche als auch italienische durch seine eigene verbessern will[8], steckt dahinter keineswegs Überheblichkeit, sondern sowohl Frankreichs unbestrittene Führung in der Tanzmusik als auch ein Transfer von der 1687 aufgebrochenen *querelle des anciens et des modernes* in der Dichtung auf die Musik.

Johann Joseph Fux widmete in seiner Karl VI. gewidmeten Kompositionslehre *Gradus ad parnassum* (1725) beiden Begriffen eigene Kapitel. Die ebenfalls längst übliche figürliche Anwendung von *Geschmack* neben dem „niederen“ Körpersinn auf andere Wahrnehmungen war insbesondere in Spanien (Gracian, *Oracul,* 1647) aufgegriffen worden, ins Italienische, Französische und Englische, aber erst zuletzt im Zuge der Ablehnung barocken Schwulstes in der Dichtung und der Entdeckung von

---

5 Georg Muffat, *Svavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum.* Augsburg 1695 (hg. durch Heinrich Rietsch. Wien 1894 [DTÖ 2]) 3 und 8. Anspielung darauf auch in *Florilegium secundum.* Passau 1698 (hg. ebenfalls durch Heinrich Rietsch. Wien 1895 [DTÖ 4]): „dumque modulationes Gallicas cum Germanicis, aut Italicis Jungo, non bellum cieo, sed exoptatae forsan nationum harmoniae, forsan chorae Pacis praeludio / da ich die Französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstiffte, sondern vielleicht derer Völcker erwünschter Zusammenstimmung“.

6 Über die Musik hinaus z. B.: Krieg, politisches Gleichgewicht in Europa, Völkerverständigung (ob nicht in Leibnizens *caracteristica universalis* eine Wurzel für das Schlagwort von der Musik als allgemeinverständlicher Sprache liegt?) sowie die Vorbildwirkung Frankreichs; der v. a. von den Sprachen ausgehende Nationenbegriff war erst kurz zuvor in Frankreich und England aufgekommen.

7 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder* […] *Anleitung, Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der* […] *Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge* […]. Hamburg 1713; Ders., *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung* […]. Hamburg 1717; Ders., *Das Forschende Orchestre, oder desselben Dritte Eröffnung. Darinn Sensvs vindiciae* […]. Hamburg 1721.

8 Nicht ganz nebensächlich dürfte sein, dass der Kremsmünsterer P. Ferdinand Fischer (1652–1725, der ab 1677 in Salzburg studierte und dort Muffat wohl persönlich kennenlernte) in seiner Lautenhandschrift L 83 (circa 1682) den Namen „Mouffat“ schreibt, d. h. sein Wissen um dessen Herkunft dokumentiert sowie, dass man den Namen in Salzburg bereits eingedeutscht mit *u* und *t* aussprach.

Natürlichkeit ins Deutsche gelangt. Fux beschreibt ihn als Fähigkeit, sowohl als Musiker als auch Hörer aufgrund des Gehörsinns und der Einsicht in die von der Natur begründeten Regeln der Musik zwischen gut und schlecht zu unterscheiden.[9] Er sieht darin weder einen „common sense“ wie Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury noch einen „sechsten Sinn“ wie Jean Baptist Dubos, sondern eine Leistung, die mit dem Geschmackssinn der Zunge mehr als nur metaphorisch verglichen wird: angeboren, aber, wie schon für Charles Marguetel de St. Evremont, Dubos und Gottfried Wilhelm Leibniz, durch Übung zu entwickeln. Deutlicher und auch etwas anders als Mattheson[10] stellt Fux dem passiven des Hörers den aktiven Geschmack des Musikers gegenüber, weil der ja ebenfalls ständig an seinen Fähigkeiten zu arbeiten habe. Es handelt sich also nicht um ein Verstandesurteil wie bei Joseph Addison, Lodovico Antonio Muratori oder Johann Christoph Gottsched. Der Verstand hat allenfalls, wie bei John Locke, ein spontanes Urteil nachträglich zu bestätigen und zu begründen. Wie Fux auf seine (v. a. französischen und englischen) Anknüpfungspunkte und denkbaren Vorlagen[11] gekommen sein könnte, ist unbekannt. Als einzigen Autor zitiert er selbst nur Jean Baptiste Morvan de Bellegarde (1648–1734). Als sicher anzunehmen sind persönliche Kontakte zu Leibniz (1646–1716), der nach sporadischen Besuchen in Wien (1688, 1700, 1708) hier 1712–14, wie Fux, in Diensten der Kaiserin-Witwe Amalia Wilhelmine, aus dem Haus Braunschweig-Lüneburg, stand. Trotz gewisser abweichender Intentionen und Ansichten wird auch an gewisse Vermittlungen durch Mattheson[12] zu denken sein:[13] durch die Orchesterschriften (insbesondere I/1713

9 Rudolf Flotzinger, Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660–1741*)*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 10 (Wien 1995) 92–115. Hier die Belege nach dem Original: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassvm, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae, Methodo nova ac certa* […] *Joanne Josepho Fux,* […]. Viennae […] 1725 [= Fu] und der Übersetzung von Mitzler: *Gradvs ad parnassvm oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* […] *von Johann Joseph Fux* […] *Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt* […] *von Lorenz Mitzlern* […]. Leipzig […] 1742 [= Mi].

10 Er unterschied stärker zwischen Urteilen von Kennern und Liebhabern, weniger zwischen Stil und Geschmack (Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* wie Anm. 7, 200 ff).

11 Neben den Genannten kommen v. a. in Betracht: Jean Baptiste Morvan de Bellegarde, *Réflexions sur le ridicule* (1697)*, Lettres curieuses* (1707), *Betrachtungen über die Auslachenswürdigkeit* [deutsch von ?. Schütz, Hg. der *Europäischen Fama*] (ca. 1708); Jean Frain du Tremblay, *Discours sur l'origine de la Poesie, sur son Usage & sur le bon goût* (1713); Anne Dacier, *Des causes de la corruption du goût* (1714); Jean Baptist Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719).

12 Vgl. die grundsätzliche Berichtigung ihres Verhältnisses durch Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux und Johann Mattheson* (Jahresgabe 1964 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft) Graz 1965, der allerdings nur von einer „kleinen Episode“ (Seite 12) ausging.

13 Die Grundanschauungen decken sich (vgl. dazu Mattheson, *Das Forschende Orchestre,* wie Anm. 7, 449 f): „Mein Principia cognoscendi & agendi in musicis sind aus der Erfahrung durch die Sinne

Pars […] *Judicatoria*; II/1717 *De Stylis Musicis*; III/1721 *Theil Sensus Vindiciae*) und nicht zuletzt den *Vernünfftler* (1721)[14]. Als hinreichend erscheinen Bellegarde und Leibniz. Das bedeutet, dass angesichts der Bellegarde-Übersetzung keine Französischkenntnisse vorauszusetzen sind, sowie dass darüber, was als Fuxische Eigenleistung oder Ergebnis der Konversation mit Leibniz anzusehen wäre[15], nicht geurteilt werden kann. Denkbar wäre geradezu ein indirekter Beitrag von Leibniz zur Musikästhetik.[16] Jedenfalls bedeutete es keineswegs eine Abwertung, Fux als speziellen Adepten oder nur als Sprachrohr des synthetischen Universalisten Leibniz anzusehen.

Über den Stil handelt Fux wohl deshalb erst nach dem Geschmack, weil es sich um eine Komponisten allein betreffende Kategorie handelt. Nicht ein für allemal zu definieren und je nach Gattung und Geschmack in vielen Varianten denkbar, beschreibt er ihn nicht unter einer gemeinsamen Überschrift, sondern nur anhand einiger Beispiele. Da die Stilbereiche Kirche – Kammer – Theater erkennbar bleiben, dürfte auch diese Verkürzung auf das Konto des vorzeitigen Abbruchs seiner Arbeit gehen[17]; d. h. dass es sich nur um ein Haupt- und einzelne Unterkapitel handelt, denen noch weitere hätten folgen sollen.[18] Auf nationale Stile[19] geht Fux nicht ein, doch sind sie

gekommen; meine Richtschnur ist Gottes Ehre und der Menschen Lust und Wohlgefallen; Mein Fundament ist die Natur und mein finis, meine Absicht in der Music ist und bleibt in Ewigkeit die Bewegung des in der Seele steckenden Sensus, des Gehörs als des besten Richters in dieser Sache."

14 Johann Mattheson, *Der Vernüfftler. Das ist: ein teutscher Auszug, Aus den Engelländischen Moral-Schriften des Tatler und Spectator.* Hamburg 1721. Vgl. Laurenz Lütteken, Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus, in: *Musikforschung* 60 (2007) 203–213.

15 Das bereits Gesagte (siehe Anm. 9) ausgeweitet auf neue Methoden (vgl. Fux, *Gradus,* wie Anm. 9, und Leibniz, *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentiae,* 1667; *Nova methodus pro maximis et minimis,* 1684), vielleicht sogar die ständige Rückbindung an Gott.

16 Nicht nur die Idee der „prästabilierten Harmonie" bezeugt tiefere musikalische Einsichten (seine Kindheitseindrücke werden angeführt von Sethus Calvius' *Opus chronologicum*), sondern auch sein Eingreifen in den Hamburger Theaterstreit 1682 und gelegentliche Aussagen zur Oper. Ernst R. Sandvoss, *Gottfried Wilhelm Leibniz. Jurist – Naturwissenschaftler – Politiker – Philosoph – Historiker – Theologe* (Persönlichkeit und Geschichte 89/90) Göttingen etc. 1976, 101 ff.

17 Vgl. Rudolf Flotzinger, Zur Unvollständigkeit und denkbaren Anlage der Gradus von Fux, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque.* Aldershot/Brookfield 1992, 72–77.

18 Dem *Stylo ecclesiastico* unterstehen der *Stylus à Capella* und *mixtus,* während der *Stylus recitativus* v. a. zu Theater und Kammer (= den weltlichen Bereichen) gehörte. Nicht zu übersehen ist, dass die hier (also noch vor Mattheson, 1739) exemplifizierte „musikalische Rede", der „Ausdruck des Sinnes der Worte" (Mi 193) auch eine Form der Vermittlung der aktuellen Dichotomie Vernunft versus Gefühl darstellt.

19 Matthesons Ergänzung um den englischen Stil ist bekanntlich nicht allgemein geworden, doch wird Fux seine Differenzierung akzeptiert haben: „die Italiener executiren am besten; […] die Frantzosen divertiren am besten; die Teutschen aber componiren und arbeiten am besten; und die Engelländer

seinen Kompositionen durchaus zu entnehmen.[20] Mit „vermischtem Stil" meint er nicht einen derartigen Mischstil, sondern den durch Soli, Chor und Orchester gekennzeichneten, wie er „hauptsächlich in den Kirchen itzo gebräuchlich" (Mi 192).

Jedenfalls hätte er eine Verwechslung von Geschmack und Stil als unzulässig angesehen: Beide sind für ihn vielfältig, d. h. in der Einzahl eine Abstraktion. Unter *Stil* versteht er die Art, wie die Gattungen komponiert (oder zu komponieren), und unter *Geschmack* die, in der sie zu bewerten sind. Damit war eine gleich anschauliche wie handhabbare Unterscheidung getroffen.

Das *Musikalische Lexikon* von Johann Gottfried Walther (Leipzig 1732) beispielsweise enthält keinen Artikel Geschmack; unter *Stylus*[21] werden erwähnt: „der Verfasser, des Landes und des Volckes, nachdem die Materien, der Ort, die Zeit, die Subjecta, die Expressiones etc.", in Kirche, Theater und Kammer, „der Italienische, Frantzösische, Teutsche". (Walther orientierte sich also wohl an Sébastien de Brossards ab 1703 mehrmals erschienenem *Dictionnaire*.)

Zwanzig Jahre später erscheinen die Verhältnisse umgekehrt, sofern Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) den „deutschen" als „vermischten Geschmack" (nicht: Stil) propagiert. Auch dieses Buch ist mehr als nur ein Lehrbuch für ein bestimmtes Instrument, sondern für darüber hinaus gehende musikalische Bildung. Quantz kommt mehrmals auf die Nationalstile zu sprechen, insbesondere den italienischen und französischen, und dass für den deutschen eine Vermischung anzustreben sei (Cap. X §§ 19–21).[22] Das führt er im abschließenden XVIII. Hauptstück genauer aus: Die Deutschen hätten zwar nicht einen sich „von den anderen Nationalmusiken ganz unterscheidenden Geschmack hervorgebracht" (§ 82), doch hätte sie ihre besondere Fähigkeit, „welchen sie nur wollen, anzunehmen, und […] sich das Gute von allen Arten der ausländischen Musik zu Nutzen zu machen" (§ 82), zur Schaffung eines deutschen Geschmacks befähigt, und zwar „schon seit vielen Jahren" (§ 87). Was er zuvor als Lösung vorgeschlagen hatte, stellt er hier als bereits vollzogen dar: „wie der itzige deutsche aus einer Vermischung des Geschmackes verschiedener Völker besteht" (§ 89). Er sagt weder, der deutsche

judiciren am besten"; MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 7) 219. Übrigens wollte Mattheson die National-Musicen nicht *confundiren*, sondern *distinguiren* (ebenda, 200).

20 Ob aufgrund eines entsprechenden Aufenthalts oder bloß Studiums; vgl. u. a. HELLMUT FEDERHOFER, Johann Joseph Fux und Joseph Haydn, in: *Musica* 14/5 (1960) 3.

21 Die „Art und Weise […], welche eine jede Person besonders vor sich zu componiren, zu executieren und zu informieren hat".

22 Nach Federhofer habe bereits Fux eine ähnliche Verschmelzung der Nationalstile zu einem „Universalstil" angestrebt, allerdings in Analogie zu dem „übernationalen europäischen Musikstil des 16. Jahrhunderts" (FEDERHOFER, Johann Joseph Fux und Joseph Haydn, wie Anm. 20, 3).

Geschmack sei durch Vermischung des italienischen und französischen, noch erst um 1750 entstanden. Vielmehr sieht er den bestehenden als bereits verbessert an und hofft, die Deutschen (nicht Franzosen!) könnten anderen Nationen für „einen allgemeinen guten Geschmack in der Musik“ zum Vorbild dienen: „wenn ferner die Italiäner und die Franzosen den Deutschen in der Vermischung des Geschmackes so nachahmen wollten, wie die Deutschen ihnen [= sie] im Geschmacke nachgeahmet haben“ (§ 88). Damit hat Quantz unversehens Stil durch Geschmack ersetzt bzw. auch die beiden Begriffe vermischt. Dazu mag beigetragen haben, dass das Wort „Vermischung“ auch in anderem Zusammenhang (z. B. eine gute der „sog. Temperamente“ oder „Gedanken“ in der Einleitung § 4, 17) mehrmals vorkam und die der Musikarten (Stile) in Cap. XVIII schrittweise (d. h. rhetorisch) entwickelt erscheint.[23] Dass sich Komponisten und Ausführende darauf einzustellen hätten, wenn die veränderbaren Geschmacksurteile es verlangen (§ 88), entspricht den schon von Mattheson oder Fux gebrachten Argumenten. Insofern könnte also auch bloß von einer Gewichtsverlagerung von Stil zu Geschmack (mit Folgen für jenen) gesprochen werden, doch ist jedenfalls nur mehr der „aktive“ Geschmack übriggeblieben. Immerhin befand sich Quantz auf der Höhe seiner Zeit: auch in der Dichtung – auch da ging es ja um die deutsche! – befand sich der Kampf um Läuterung und Verbesserung damals auf einem Höhepunkt.[24] Bald danach sollte „die Idee eines vermischten Geschmacks in Berlin zunächst in Vergessenheit geraten“.[25]

---

23 Von „Instrumenten“ sowie deren „Nachahmungen“ im *Concerto grosso* in §§ 30/31, „unterschiedener Gedanken“ im Solokonzert in § 50, der „Leidenschaften“ in italienischen Instrumentalkompositionen in § 62, von „Arien und Recitativen“ in der französischen Oper in § 67, des italienischen Geschmacks mit dem französischen vor gut 25 Jahren in Paris in § 74.

24 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen.* Leipzig 1730; Johann Jacob Bodmer, *Briefwechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes* [mit Conte di Calepio]. Zürich 1736, ders., *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie.* Zürich 1740; Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst.* [o. O.] 1740. Diese Rolle sollte zwanzig Jahre später überholt sein: Johann Gottfried Herder, *Über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks.* Berlin 1775. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste und Ästhetik* (Leipzig 1771–74) und Heinrich Christoph Kochs *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* (Leipzig 1807) enthalten beispielsweise überhaupt keine *Stil-*, sondern nur mehr *Geschmacks-*Artikel („Vermögen, das Schöne zu empfinden“). Zur Entwicklung der deutschen Normsprache vgl. den Beitrag von Kriegleder im vorliegenden Band.

25 Albrecht Dümling, Friedrich II. sein Lehrer Quantz und der deutsche Geschmack in der Musik, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 56 (2004) 133. Im 19. Jahrhundert vollzogene Übernahmen durch andere Nationen sollten „weniger aus einer Synthese von Nationalstilen, als einer von Stilebenen“ (ebenda) entstehen („des Gelehrten, Galanten und Empfindsamen in der Instrumentalmusik“; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5] Laaber 1994, 23), die neuerliche Umwertung (Abwertung von Gefühl und Geschmack als ästhetische

Jedenfalls war die Vermischung von Nationalstilen[26] schon vor 1700 ventiliert und seither mehrfach kompositorisch zur Diskussion gestellt[27], die des italienischen und französischen von Mattheson bereits 1713 als Charakteristikum der deutschen Musik bezeichnet und die Übernahme des jeweils Besten allgemein empfohlen worden.[28] Die Frage, wie weit Quantz in seinen Kompositionen der eigenen Forderung nachgekommen bzw. ob deren Konservativität allein Friedrich II. anzulasten sei, interessieren also kaum mehr: weil die Idee eines vermischten deutschen Geschmacks weder als eine eigene, noch nur eine deutsche, noch eine der Jahrhundertmitte anzusehen ist. Quantz kann sie 1727, nach der Rückkehr von seiner zweijährigen Bildungsreise durch Italien, Frankreich und England nach Dresden und dabei gemachten Erfahrungen – übrigens gemeinsam mit Johann Georg Pisendel – nur aufgegriffen haben.[29] Die Anfänge seines Buchs gehen wohl bereits auf diese Zeit zurück. Nicht nur das wäre ernster zu nehmen, sondern auch nach seinen[30] Anknüpfungspunkten zu fragen.

Auf weiten Strecken könnten Bezüge sowohl zu Mattheson als auch Fux hergestellt, zwischen solchen aber nicht entschieden werden: z. B. Aufgaben und rhetorische Grundlagen der Musik (XI, §1–3), ihre Aufgaben („Lob Gottes, Erfreuung von Menschen, Beifall zu erlangen"; *Einleitung*). Wenn Quantz der „deutschen Nation" rät, „ihre neuangehenden Componisten [mögen] sich mehr, als itziger Zeit leider geschieht, befleißigen, nebst ihrem vermischten Geschmacke, die Regeln der Setzkunst, so wie ihre Vorfahren, gründlich zu erlernen; wenn sie sich nicht an der puren

Kategorien, Stilforschung in der Musikwissenschaft zentral) dann längere Zeit in Anspruch nehmen und erst ab dem frühen 20. Jahrhundert nachhaltig bleiben.

26 Als Muster dafür wäre an Galens bekannte Maxime der gesunden Mischung der Körpersäfte (Hippokratischen *Temperamente*, siehe oben) zu denken.

27 Bereits erwähnt: Muffat und Fux. Auch Quantz wies mit einer unmissverständlichen Andeutung auf Entsprechendes hin: François Couperin, *Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corell* (1724); Ouvertüre *Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts français et Italien doit faire la perfection de la Musique* (1725). Vgl. Arnold Schering (Hg.), *Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752. Kritisch revidierter Neudruck. Leipzig 1906, ^{2}1926, 252 (Anm.).

28 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 7) 208 („denn da befleißigen sich die Teutschen den Italiänischen und Frantzösischen Stylum zu combiniren"), 221 („die Musici [mögen] von den Frantzosen die Hypochematische […] Music […] erlernen, von den Engelländern, was sonderlich zur Symphonie gehöret […], von den Teutschen aber den harmonischen […] Contrapunct").

29 Gegen dieses Trivialverständnis trat schon Dümling auf, allerdings nicht ganz unmissverständlich: „erkannten beide ein gemeinsames Interesse an einer Vermischung von französischem und italienischem Stil"; Dümling, Friedrich II. (wie Anm. 25) 125.

30 Allenfalls verdrängten, denn ein gewisser Zug von Quantz zur Selbststilisierung ist bekannt; Gudula Schütz, Art. „Quantz, Johann Joachim", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 13. Kassel etc. 2005, 1108.

Melodie, und an der Verfertigung theatralischer Arien allein begnügen, sondern sich sowohl im Kirchenstyle als in der Instrumentalmusik auch üben" (§ 88), könnten einerseits allgemeine, auf Rhetorik zurückführbare Prinzipien (Wichtigkeit von Regeln, Übung, Orientierung an Mustern) wiederholt sein, andererseits aber Fux gemeint sein. Hinsichtlich des Geschmacks als Mittel der Beurteilung scheint Quantz Mattheson näher zu stehen[31], in anderem Fux: beispielsweise mit der Argumentation in entsprechenden Abschnitten über Kirchenmusik (§ 21, 22), der Notwendigkeit der Absetzung vom Opernstil (Fu 273/Mi 192), der Rolle der Leidenschaften auch in diesem Zusammenhang. Auch bei ihm sind sowohl Stil als auch Geschmack vielfältig und erfordern die Gattungen eine „besondere Schreibart". Explizit von *Stylen* spricht er nur im Zusammenhang mit Kirche, Kammer und Theater. Ansonsten tritt dieser Terminus bei ihm zugunsten von Geschmack ebenso zurück, wie Spuren der *Gradus* (in der Mitzlerschen Übersetzung?) nicht erst im abschließenden Hauptstück schrittweise hervorzutreten scheinen: Sie beginnen bereits in der Einleitung mit den Ausführungen über Lehrer und Schüler und den Klagen über den derzeitigen Usus allzu frühen Eintritts in die Praxis. In Cap. XVIII schließlich kann der Hinweis auf Vorurteile (§ 5) kaum anders denn als eine Anspielung auf die bekannte, unter genau dieser Überschrift erstmals 1739 von Scheibe kolportierte und von Scheibe 1745 wie Daube noch 1798 wiederholte Mythologisierung der Entdeckung Fuxens durch den Kaiser selbst[32] verstanden werden; ebenso der Hinweis auf das schwere Leichte (§ 13) als Anspielung auf ein von Fux zitiertes Sprichwort (Fu 241/Mi 180). Unzweifelhaft entspricht Vieles der Fuxischen Position von 1725. Quantz bedauert 1752 mehrmals den Verfall der deutschen Musik, insbesondere die Missachtung der Setzkunst.[33] Zu all dem ist zu bedenken, dass Quantz nicht nur Fux persönlich gekannt hat, sondern sich in gewisser Weise als dessen Schüler fühlen konnte: Er war 1717 in Wien gewesen und hatte hier vorübergehend durch das bei Fux gerade im Studium stehende Dresdener Kapellmitglied Johann Dismas Zelenka Unterricht im

---

31 Vgl. Überschrift Cap. XVIII § 1: „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey" mit Mattheson, *Neu-Eröffnetes Orchestre* (wie Anm. 7) 200: „Wie eines und anderes in der Music zu beurtheilen." Fux geht nur von „electio/Wahl" bzw. „judex/Richtschnur" (Fu 239 f/Mi 177 f) aus. Die nähere Umschreibung von *Geschmack* hingegen könnte von beiden stammen: „Da nun die Musik eine solche Wissenschaft ist, die nicht nach eigener Phantasey, sondern eben sowohl als andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und große Uebung erlangten und gereinigten gute Geschmacke, beurtheilet werden muß […]." (XVIII § 7).

32 Rudolf Flotzinger, Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien, in: *Fux-Studien* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 6) Graz 1985, 49–52.

33 Unklar ist das kritische Potential, wenn Quantz ebenfalls die Kirchenmusik als Leitlinie darstellte, in seiner Selbstbiographie aber Fuxens Bühnenwerke zu „kirchenmäßig" fand; in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1. Berlin 1754, 210.

doppelten Contrapunkt erhalten: zweifellos so, wie der ihn seinerseits erhielt und Fux es in seinem Buch festhalten sollte. 1723 traf er diesen anlässlich der legendären Aufführung der Krönungsoper *Costanza e fortezza* in Prag wieder. Die anzunehmende lange Entstehungszeit des *Versuchs* schließlich vermag die zunehmende Entfernung vom Ausgangsthema ab Cap. XVII und deren Umfänge zu erklären, vielleicht auch, dass sich nur im Schlussabschnitt historische Bemerkungen und Namensnennungen finden.[34] Außerdem könnten neben seiner Verlagerung von der Kirchen- zur Instrumentalmusik auch die Vielfalt der Stilbegriffe zu der terminologischen Verschiebung beigetragen haben. Bei der Charakterisierung der italienischen und französischen Nationalmusik (Musikarten) hält Quantz jeweils *Composition* und *Singart* (§ 76) bzw. die Rolle der *Instrumentisten* (§ 88) auseinander. Erstere beschreibt er v. a. anhand melodischer Merkmale und bei der Charakterisierung der deutschen stellt er Geschmack und Melodien gegenüber (§ 78), die er wie Mattheson und Fux nach ihrer Sanglichkeit, also in offener Bezugnahme auf die mit Italien assoziierte Gesangskunst beurteilte.

In die Überlegungen einzubeziehen ist auch die wohl umfangreichste einschlägige deutsche Schrift der Zeit: Johann Ulrich Königs *Untersuchungen von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst* aus dem Jahre 1727.[35] König lebte nach Reisen und Hamburger Jahren von 1720 bis 1730 als Sekretär und Hofpoet Augusts des Starken und unter dessen Sohn Friedrich August II.[36] ab 1735 bis zu seinem Tod als Ceremonienrat und Bibliothekar in Dresden[37]; Quantz muss ihn persönlich gekannt haben. Königs Ausgangs- und Zielpunkte sind zwar Dichtung und Rhetorik, doch handelt er – stets in die Historie zurückgreifend und sich v. a. auf französische[38] Gewährsleute[39] beziehend – ausführlich über Geschmack im Allgemeinen

34 Lully, Pistocchi, Corelli, Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude, Bruhns, Bach, Cousser; weitere Namen wären erschließbar.

35 Johann Ulrich König, *Untersuchungen von dem Guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst*, Adligatum zu seinen Ausgaben von *Des Freyherrn von Canitz Gedichte* […]. Leipzig/Berlin 1727, 227–322, bzw. ²Berlin 1750, 371–476.

36 Seit 1719 mit Maria Josefa, der älteren Tochter Kaiser Josephs I. und Amalia Wilhelmine, verheiratet.

37 Steffen Voss, Art. „König, Johann Ulrich von", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 10. Kassel etc. 2003, 493–496; Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit, 1570–1750* (Geschichte der deutschen Literatur 5) München 1951, 404–407.

38 Nach eigener Aussage (Seite 270) hatte er Freunde an der Pariser *Academie*.

39 Zitiert werden u. a. Bellegarde, Boileau, Dacier, Dubos, Frain du Tremblay, Gracian, Leibniz, Shaftesbury, St. Evremont (siehe oben) sowie Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen.* [Leipzig 1687] (Erstdruck Magdeburg 1701); Lodovico Antonio Muratori [Pseudonym Lamindo Pritanio], *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nell'Arti* (Einführung von Bernardo Trevisano) Venedig 1717; Gian Vincenzo Gravina, *Della Tragedia.* Neapel 1715 (Prinz Eugen gewidmet); Jean

(wobei weniger dem Unterschied zwischen gutem und schlechtem, als dem der Zunge [= Sinne] und des Verstandes [S. 270][40], mithin von Geschmack als „Vermögen der Seele" einerseits und auf Schlüssen von „Beweiß-Gründen" basierenden, d. h. allein dem Verstand zugeordnetem Urteil andererseits [Seite 273[41]] sowie der „Übereinstimmung mit der Natur und wahren Vernunfft" [Seite 261] besondere Bedeutung zukommt), in der Religion (der „geistliche G.", Seite 277), Sittenlehre (Seite 279), Philosophie (Seite 280) und im gemeinen Leben (Seite 281), bevor er auf diese selbst kommt (Seite 286) und doch gleich wieder abschweift: zu Begriffsverwirrungen (Seite 288), Sprichworten (Seite 300 und 316), Kochkunst (Seite 301), den der Natur abgeschauten Kunstregeln (Seite 307), der Schwülstigkeit und individuellen Schreibart (Seite 320). Am Schluss kündigt er daher (wie Fux) eine offenbar nicht erschienene Fortsetzung an, in der er sich mit der Geschichte des guten Geschmacks bei einzelnen Völkern und Quellenschriften näher beschäftigen wolle.

Unübersehbar sind abermals die über Grundsätzliches hinausgehenden Übereinstimmungen mit Fux. Jene mögen sich abermals dadurch erklären, dass beide von der Rhetorik und gleichen Schriften ausgingen.[42] Auch König unterscheidet zwischen „leidendem" und „würckendem" Geschmack (Seite 259)[43] und bezeichnet als „vermischte Schreibart" eine aus unterschiedlichen Kriterien zusammengesetzte (Seite 314).[44] Noch mehr an die Kenntnis der *Gradus* lässt denken, dass er als Beispiel

Pierre de Crousaz, *Traité du Beau.* Amsterdam 1715; Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit.* Paris ^{2}1688; Madeleine de Scudery, Romane; Anonyme *Entretiens Galants III: Le bon goût*; Roger de Bussy-Rabutin, *Lettres,* 4 Bde. Paris 1697–1709; Charles Rollin, *De la manière d'enseigner & d'étudier les belles lettres,* 5 Bde. Paris 1726; Bernard LeBovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes.* Paris 1701 (deutsch von Johann Christoph Gottsched, *Bernhards von Fontenelle Gespräche von mehr als seiner Welt zwischen einem Frauenzimmmer und einem Gelehrten nach der neuesten französischen Ausgabe übersetzt von* […]. Leipzig 1726), ders., *Éloges des académiciens.* 1708, 1719; Christoph Matthaeus Pfaff, *De gustu spirituali.* Tübingen 1719.

40 „Also nimmt man den Geschmack des Verstandes bald für diejenige Beschaffenheit der Seelen, welche macht, daß wir gewisse Dinge oder Schrifften von andern unterscheiden, lieben oder hassen" (260).

41 Verkürzt: zwischen Geschmack und Urteil im engeren Sinn, mithilfe derer er übrigens die Künste und Wissenschaft von einander trennt: „Der Geschmack schließt allemahl eine Beurtheilung, aber das Urtheil nicht nothwendig den Geschmack in sich ein" (274). Er steht hier ebenfalls Mattheson näher, der einfach von „Beurtheilung" ausgegangen war (siehe oben).

42 Beispielsweise: „Der allgemeine gute Geschmack ist eine aus gesundem Witz und scharffer Urteils-Krafft erzeugte Fertigkeit des Verstandes, das wahre, gute und schöne richtig zu empfinden" (259); „man muß um ihn gut zu haben, sich üben" [zitiert nach Gottfried Wilhelm Leibniz, *Recueil de diverses pièces sur la Philosophie* 2. Amsterdam 1720, 285] (271).

43 Auch Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 2. ^{2}Leipzig 1792, 372.

44 „Eine sinnreiche Schrifft muß nicht weniger, als dort die Speisen, eine ihrer Eigenschafft gemässe richtige Bewegung erwecken, wann sie gut sey soll."

für eigentümlichen (nicht: schlechten) Geschmack dieselbe Fabel[45] nach Bellegarde[46] bringt (Seite 302 f.) und auf Musik mehrmals eingeht (beispielsweise Seite 273 und 286). Als Vermittler käme, da Quantz zur fraglichen Zeit auf Reisen war, ebenfalls der bereits erwähnte, seit 1710/11 in Dresdener Diensten stehende Zelenka in Betracht.

Auf der andern Seite sind die Parallelen zu Quantz zu sehen: Dem bereits in der *querelle* bedeutsamen historischen Gesichtspunkt kommt bei ihm keine vergleichbare Rolle zu, doch dürfte er von dort v. a. seine durchgängige Betonung des Geschmacks bezogen haben. Außerdem könnte bedeutsam sein, dass König schon 1719 mit der Bearbeitung der Tragédie lyrique *Alceste* nach Quinault versucht hatte, „die Vorzüge des französischen und des italienischen Theaters zu vereinen".[47] So könnte Quantzens Erwähnung der Hamburgischen Oper und von Reinhard Keiser (§ 84) zu verstehen sein, wenn nicht als Hinweis auf den inzwischen verstorbenen, seinerzeit auch als Librettist hervorgetretenen König. Da Theater und Oper in dessen Untersuchung nie erwähnt sind, ist das nur auf persönliche Kontakte zurückzuführen. Nicht folgte er Königs strengerer Scheidung zwischen Geschmack und Urteil. Trotzdem ist nicht unwahrscheinlich, dass Quantz seinen kurz nach der posthumen Neuauflage von Königs Schrift (1750) erschienenen *Versuch* auch als deren Übertragung auf die Musik verstanden wissen wollte. Dass er damit den Eindruck von Priorität erwecken wollte, sei ihm nicht unterstellt. Vielmehr fragt sich, wie weit Fuxens viel früherer Transfer überhaupt wahrgenommen wurde: von König und Quantz offenbar, wohl auch von Mattheson. Doch hat zweifellos die lateinische Sprache die Rezeption der *Gradus* 1725 bereits gehemmt und ist die allgemeinere Wirkung erst Mitzlers deutscher Übersetzung (zufällig gleich nach Fuxens Tod?) zuzuschreiben.[48] Das bedeutet auch, dass gewisse Momente inzwischen durch andere Autoren besetzt werden konnten[49].

45 Die moralische Satire ist bekanntlich für die Aufklärung zentral und Bestandteil der *inventio*.

46 Von einem Manne, welcher der Musik das Gequake der Frösche in der Einöde vorzieht; Fux erwähnt sie nach Bellegarde; Königs Zuschreibung an Petrarca (Seite 276) ist nicht verifizierbar. Übrigens scheint es sich um eine Erweiterung des seit der Antike verfolgbaren Hinweises auf den Gesang der Vögel (auch Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, wie Anm. 7, 176), insbesondere eine Gegenüberstellung zur Nachtigall, zu handeln.

47 Voss, Art. „König" (wie Anm. 37) 495.

48 Spätere Übersetzungen der *Gradus* (ins Englische 1767, Französische 1773/75) schieden die allgemeinen Teile wegen vermeintlich inzwischen geminderter Aktualität aus und haben so deren Rezeption als bloße Kontrapunkt- anstatt Kompositionslehre verstärkt, wenn nicht ausgelöst. Rudolf Flotzinger, Fux der Fortschrittliche, in: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher/Hartmut Krones/Theophil Antonicek (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II: Krisenzeiten der Hofmusikkapellen.* Wien/Köln/Weimar 2006, 117.

49 Z. B. das „redende Prinzip" bei Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg 1739.

II. Zu Rezeption und Synthese

Dass Quantz die Nationalstile auch an die „Erfindung“ bindet, den Melodien besondere Bedeutung beimisst (insbesondere in XVIII, 78) und oft Singen offenbar einfach als Melodie verstanden wissen wollte, erinnert an den von Muffat anstatt von *stylus* verwendeten Ausdruck *modulatio* sowie den Titel des berühmten, 1758 in Paris erschienenen Sammeldrucks von Sinfonien von Johann Stamitz, Georg Christoph Wagenseil, Franz Xaver Richter und Wenzel Joseph Thomas Kohaut *La Melodia Germanica*. Vielleicht ist von einer gewissen Gleichsetzungen von Stil mit *modulatio* und *melodia* auszugehen[50] und enthält dieser Titel eine entsprechende Anspielung. Seit jeher wurde er als Hinweis auf bereits größere Verbreitung der süddeutsch-österreichischen Sinfonie verstanden. Das könnte nunmehr zu präzisieren sein: dass der „deutsche Stil“ nach 1750 zwar auch im Ausland, jedoch noch nicht weiter differenziert wahrgenommen wurde. Wäre also der Beginn jener Loslösung der österreichischen von der allgemein-deutschen Entwicklung[51], die zur *Wiener Klassik* führen sollte, später als bisher anzunehmen, d. h. die seit Guido Adler gesehene Verbindung einer sogenannten älteren und jüngeren Wiener Schule[52] zu lockern? Außerdem hat Quantz für die Begründung des „deutschen Geschmacks“ ein Argument verwendet, das auch zur Charakterisierung eines „Österreichischen in der Musik“ in Betracht gezogen wurde: ihre besondere Aufnahme- und Lernfähigkeit. Dass es sich somit ebenfalls als ein „großdeutsches“ erweist[53], zwingt dazu, seine Anwendbarkeit infrage zu stellen und es allenfalls auszuscheiden.

Nach einer von Quantz ausgehenden Sichtweise war im Reich nach Ende des Dreißigjährigen Kriegs eine deutsche Musik entstanden, die in besonderer Weise durch die Aufnahme von Fremdem gekennzeichnet gewesen sei und zu einer besonders komplexen Musikkultur mit unterschiedlichen Traditionen an den Höfen geführt habe. Darin hat Wien – als Hauptstadt des Reichs, die zu der des Kaisertums Österreich erst werden sollte – durchaus seinen Platz; allerdings nur, wenn man die Verallgemeinerung, nach 1648 habe in Deutschland „die absolutistische Kultur Frankreichs

50 Auch Mitzler übersetzt „modulatio“ bei Fux als „Melodie“.

51 Rudolf Flotzinger, Der Sonderfall Wiener Klassik. – Zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien, in: Dragotin Cvekto/Danilo Pokorn (Hg.), *Evropski Glasbeni Klasicizem in Njegov Odmev na Slovenskem.* Ljubljana 1988, 13–23.

52 Rudolf Flotzinger, Die Wiener musikalische Schule des 18. Jahrhunderts, nebst einigen Folgerungen für die Musikgeschichtsschreibung, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995) 31–46.

53 Zu Herkunft und Datierung anderer Gesichtspunkte: Rudolf Flotzinger, Musikwissenschaft und der österreichische Mensch, in: Christian Brünner/Helmut Konrad (Hg.), *Die Universität und 1938* (Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek 11) Wien/Köln/Weimar 1989, 147–166.

[…] die frühere italienische Prägung überlagert“[54], nicht bedingungslos auf den Stil der Musik projiziert: v. a. nicht von gleichen Prägungen durch den Geschmack der jeweiligen Trägerschaft (Hof, Herrschaft, Bürgertum) ausgeht.[55]

Die Musik am Wiener Hof war nach der 1619 durch Italianisierung vollzogenen Ablösung des übernationalen sogenannten „niederländischen Stils“ über ein Jahrhundert lang in Besetzung und Repertoire italienisch dominiert. Die seit dem 15. Jahrhundert stärker Einheimischen (und das waren keineswegs nur Deutsche!) zugewiesene Instrumentalmusik[56] wurde um die betreffende Komposition (u. a. Johann Heinrich Schmelzer und Sohn Anton Andreas) erweitert. Die Bindung von Fux an den Hof ab den 1690er Jahren wurde, wie erwähnt, noch lange nach seinem Tod als Beispiel für den Widerstand der italienischen Partei kolportiert. Dabei sei seine Fähigkeit, den italienischen Stil nachzuahmen, gar entscheidend gewesen; außerdem lieferte die Instrumentalmusik den praktischen Anknüpfungspunkt.[57] Erst als Vizekapellmeister (1711) und schließlich Hofkapellmeister (1715) unter Karl VI. verlagerten sich seine Aufgaben v. a. auf Kirche (inklusive Oratorium) und Theater (italienische Oper). Jedoch wurden sie ihm schon bald nach 1717 von seinem italienischen und nur wenig jüngeren Stellvertreter Antonio Caldara, dessen Kompositionsstil sich von dem seinen so grundsätzlich nicht unterscheidet, zunehmend abgenommen. Als Leiter der Hofkapelle war Fux bis zuletzt unangefochten, als Kompositionslehrer blieb er auch weiterhin v. a. als Wahrer kontrapunktischer Satzgrundlagen im Gedächtnis. Dass sich in seiner Musikanschauung keine Verbindung zu Italienern ergab, steht in Gegensatz zu seinen Kompositionen, die auch italienische Elemente einschließen. Synthetische Züge, Folgen besonderer Aufnahmefähigkeit, treten also bei Fux auf verschiedenen Gebieten in unterschiedlicher Weise zutage.

Im erzbischöflichen Salzburg ist zunächst der ab 1670/71 als Geiger und Instrumentalkomponist tätige Heinrich Ignaz Franz Biber als Gegenstück zum älteren Schmelzer in Wien zu sehen; in seiner Kirchenmusik blieb er venezianischer Tradition verbunden. Sein Kapellkollege Muffat, der noch vor Corelli aber nach dessen Vorbild *Concerti grossi* herausgebracht hatte (*Armonico tributo* 1682), wies in seinem Perso-

---

54 Dümling, Friedrich II. (wie Anm. 25) 128.

55 Hier ist daran zu erinnern, welch großen Anteil am Geschmack auch Erwartungshaltungen und Interessen besitzen. Ebenso, dass im Rahmen der seit der Antike diskutierten Lernprozesse die Grenzen zwischen Stilimiationen, -kombinationen und -übernahmen selbstverständlich fließen.

56 Rudolf Flotzinger, *Musikalische Interkulturalität? Zur Rezeption westlichen Komponierens in den Ländern der Habsburger bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts*, in: Heinz Noflatscher (Hg.), *Rencontres d’Innsbruck, 29 septembre au 2 octobre 2005* (Publication du Centre Européen d’études Bourguignonnes [XIVe–XVIe s.] 46) Neuchâtel 2006, 221–234, insbesondere 229 ff.

57 Musizieren mit dem Thronfolger Joseph (I.), wie später von Quantz mit Friedrich (dem Großen).

nalstil zwangsläufig französische Elemente auf. Dass man dem Erzbischof Thun kein besonderes Interesse für Musik, gar eine „Aversion gegen alles Französische“ nachsagt, dürfte ebenso zu seinem Abgang nach Passau beigetragen haben wie die gegenteiligen Ambitionen des dortigen Kardinals Lamberg[58] (Muffats Sohn Gottlieb sollte Schüler von Fux und Hoforganist in Wien werden). Aus den oft überschätzten Beziehungen Antonio Caldaras nach Salzburg unter Erzbischof Harrach ist auch die vorübergehend die Oper wieder einschließende Orientierung an Wien wie in der Baukunst erkennbar. Daraus sollte sich ein Unterschied ergeben: Die Prägung des Musiklebens durch kirchliche im Allgemeinen und erzbischöfliche Interessen im Besonderen blieb hier unter Beibehaltung der Instrumentalmusik und Öffnung zur weltlichen Sphäre bis in Mozarts Zeiten erhalten. Musikalische Folgen der ab den 1730er Jahren durch Anhänger Muratoris Eingang findenden katholischen Frühaufklärung wurden bislang nicht festgestellt.[59]

Immerhin kann behauptet werden, in den Italien am nächsten gelegenen Teilen Deutschlands sei das Bewusstsein sowohl von regionalen Musikstilen als auch Möglichkeiten ihrer Verschmelzung bereits vor 1700 und v. a. auf vielerlei Weise wirksam gewesen. Sodann ist auf eine Parallele zu verweisen: die Erklärung der österreichischen Barockarchitektur als eine noch vor 1700 einsetzende Synthese von italienischem Hochbarock, französischem Klassizismus und Bodenständigem.[60] Die Parallele auf musikalischem Gebiet in vergleichbarer Zeit ist nicht zu übersehen.[61] Sie ist allerdings nur aufrechtzuerhalten, solange man darunter nicht einen allgemeinen Reichsstil versteht, bodenständigen Anteilen Gewicht beimessen kann, von einer simplen Übertragung von der Baukunst auf die Komposition absieht und auf politische Vereinnahmung ebenso verzichtet wie auf die einseitige Sicht des kontrapunktischen

58 Sibylle Dahms, Barockes Theatrum Mundi. Geistliches und weltliches Musiktheater im 17. Jahrhundert, in: Jürg Stenzl et al. (Hg.), *Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.* Salzburg 2005, 183; Ernst Hintermaier, „Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein“. Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert, in: Stenzl et al. (Hg.), siehe oben, 162.

59 Thomas Hochradner, „Zwischen Höhepunkten“. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Stenzl et al. (Hg.), *Salzburger Musikgeschichte* (wie Anm. 58) 229 ff., 238 f. und 251.

60 Hans Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der „Reichsstil“ [1938], in: ders., *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte* 2. Wien/München 1960, 140–146; Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) Berlin/New York 1981. Dabei steht Fuxens unmittelbarer Landsmann Johann Bernhard Fischer (von Erlach, 1656–1723) im Mittelpunkt.

61 Federhofer, *Johann Joseph Fux und Joseph Haydn* (wie Anm. 20) 4; Friedrich W. Riedel, Der Reichsstil in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962.* Kassel etc. 1963, 34–36.

als eines bloß barocken (anstatt satztechnischen, d. h. veränderbaren) Moments. Nur so kann diejenige Form, die Fux und Caldara im heute österreichischen Raum repräsentierten und die durch besondere Betonung der Setzkunst und ihrer autonomen Grundlagen gekennzeichnet ist, als Kaiserstil bezeichnet werden.

An einer Reihe positiver Urteile über Fux von Scheibe (1745) bis E. T. A. Hoffmann (1814)[62] mag auch beteiligt sein, dass er noch immer als typisch deutscher Komponist gelten konnte. Das hilft auch in der gestellten methodischen Frage weiter: Enthielt schon der Kaiserstil synthetische Züge, bedeutete die Idealisierung des „vermischten deutschen Geschmacks“ (wie es ja heißen müsste) nicht nur eine gewisse Fortführung oder gar Verstärkung, sondern kam die Verknüpfung mit der nationalen Frage hinzu. Diese allerdings konnte sich in den habsburgischen Ländern von vornherein nicht, schon gar nicht seit den Kriegen mit Preußen um die Vorherrschaft im Reich[63], in gleicher Weise auswirken wie in anderen (nur deutschsprachigen) Ländern. Die damals vom „Haus Österreich“ regierten Gebiete waren eine multinationale polyzentrische Verbindung von Erblanden, Königreichen und Ländern, weit entfernt von einem Nationalstaat, „nicht durchgehends nach gleichen Grundlagen regiert“ und „in dieser Hinsicht dem Römisch-deutschen Reich selbst nicht unähnlich“.[64]

Auch die Betonung des Völkerverbindenden setzt jedoch erhöhtes Alteritäts-Bewusstsein voraus. Quantz verstand Nation wohl bereits anders als noch ein halbes Jahrhundert zuvor.[65] Außerdem ging auch seine Idealisierung mit dem Lamento über Verfallserscheinungen einher. Sieht man vom wertenden Beigeschmack ab, kann das Wort als Hinweis auf Veränderungen verstanden werden. Die Vergleichbarkeit der Situation in Berlin nach Regierungsantritt Friedrichs des Großen mit der in Wien vor dem Tod Karls VI. (1740) macht zwar die Meinungen von Quantz verständlicher, betont aber gerade die Unterschiede. Bleibt man bei den bisherigen Protagonisten, kann

---

62 Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musikus*, 2. Auflage, Bd. 2. Leipzig 1745, 762; E. T. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: *Schriften zur Musik, Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp. München 1963, 226 f. Weitere Stimmen von Abt Martin Gerbert (1720–1793), Christian Schubart (1739–1791) und Reichardt (1752–1814) bei Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux. Persönlichkeit – Umwelt – Nachwelt* (Jahresgabe 1979 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft) Graz 1979, 3.

63 Österreichischer Erbfolgekrieg 1740–48 und Siebenjähriger Krieg 1756–63.

64 Grete Klingenstein, Was bedeuten „Österreich“ und „österreichisch“ im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie, in: Richard G. Plaschka/Gerhard Stourzh/Jan Paul Niederkorn (Hg.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Archiv für österreichische Geschichte 136) Wien 1995, 149–220, insbesondere 153 ff. Immerhin war Wien die Haupt- und Residenzstadt des Kaisers als Reichsoberhaupt und größte Stadt Deutschlands.

65 *Deutsche* Herkunft meinte damals die aus dem Reich, also in unserem Fall z. B. inklusive der böhmischen Erblande, und zwar nicht erst seit der Zusammenlegung der österreichischen und böhmischen Hofkanzlei 1748; Klingenstein, Was bedeuten „Österreich“ (wie Anm. 64) 165, 174 f. und 177.

man auch sehen: gegenüber Quantzens Sendungsbewusstsein hatte Fux – in Parallele zur Dichtung, jedoch entgegen trivialen Meinungen – für die Möglichkeit „natürlicher" Veränderungen ein offeneres Ohr gehabt. Seine *Gradus* waren just zu der Zeit erschienen, da in der Musik jener von Neapel ausgehende „natürliche, frische, liebenswürdige, menschliche und sogar kindliche Ton" zu beobachten ist, der sich „für uns mit der Vorstellung des ‚klassischen Stils' verbunden" hat, gekennzeichnet durch liedmäßige (geschlossene, regelmäßige) Periodisierung, Volkstümlich-, Natürlich-, Leichtig- und Heiterkeit, verstärkte Prägung durch Dur-Moll und Temperatur[66], schließlich „neuen takt- und kadenzmetrischen Satz"[67] (um vom Generalbass unabhängig zu werden). Abermals ist auf die Parallele hinzuweisen, die sich in der Ablehnung barocken Schwulstes in der Dichtung nach der Entdeckung der Natur so deutlich zeigt.

Allerdings wird in diesem Zusammenhang die Rolle der *Opera buffa* und Instrumentalmusik insofern meist überschätzt, als auch andere Bereiche beteiligt waren. Dass das auch für die Kirchenmusik gilt, lässt sich z. B. im Stift Kremsmünster beobachten: 1740 schickte der Abt, wie mancher deutsche Regent zuvor und danach, den begabten Musiker P. Franz Sparry zu einem zweijährigen Studium nach Italien. Dieser war ein Jahr lang Schüler von Leonardo Leo in Neapel und verbrachte ein weiteres in Rom und Venedig. Die hier zu vernehmenden Klagen über den Verfall der Kirchenmusik sind allerdings älter und beziehen sich auf ihren konzertanten Zweig insgesamt. Die sogenannte *Römische Schule* (Pitoni, Chiti u. a.) ist als Weiterführung des klassischen A-cappella-Stils zu verstehen und nicht konservatives Epigonentum. Auch darauf ist Fuxens Rekurs in den *Gradus* zu beziehen, während sein Hinweis, in der 1716/19 entstandenen und ebenfalls Karl VI. gewidmeten *Messa di San Carlo* ginge es um die Widerlegung der Ansicht „gewisser Leute, die Substanz der alten Musik" sei gänzlich verkommen und in der modernen aufgegangen, wohl auch auf Mattheson gemünzt war. Fux ist eben insgesamt Repräsentant einer komplexen historischen Situation. Und auch Sparry mag noch einmal als Beispiel dienen: er hat nicht nur die italienische dreiteilige Opernsinfonia[68] übernommen, sondern das Interesse an der jungen Sinfonie in Kremsmünster initiiert.[69]

66 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick.* Luzern 1948, 298–329 passim; Bence Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie.* Budapest 1959, 122–136, der den Anteil der Tänze hervorhebt und so (Seite 137) eine Unterscheidung von der Generation um 1750 vornimmt.

67 Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (Handbuch der musikalischen Gattungen 1) Laaber 1993, 69 und 159.

68 Vgl. Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19) Tutzing 1971.

69 Zumindest durch Materialankäufe nachhaltig gefördert; vgl. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, nach den Quellen dargestellt.* Kassel etc. 1956, 364, 374 und 377–381; Martin Eybl, Frühe Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster 1762–1769. Zur Entwick-

Der „neue Ton“ hat nördlich der Alpen überall, jedoch in unterschiedlicher Weise seine Spuren hinterlassen. Wien als Einfallstor (Scarlatti, Porpora, Jommelli, weniger Bekannte) überrascht aus geographischen wie dynastischen Gründen nicht: die Lombardei (mit Mailand) gehörte ab 1707 zum „Haus Österreich“, in Neapel regierten österreichische Vizekönige. Einige von ihnen waren auch in Böhmen begütert, was allenfalls zur Frage nach Importen über Umwege führt. Jedenfalls wären deren Intensität und Wirkungen neuerlich als unterschiedliche Stilmischungen zu verstehen. Für deren Ergebnisse sind meist wieder der Literaturgeschichte entnommene und bestenfalls für Einzelphänomene taugliche Bezeichnungen vorgeschlagen worden: Rokoko, Sturm und Drang, Empfindsamkeit, Galanter Stil, schließlich Vorklassik als eine Art Überbegriff.[70] Deren Missverständlichkeit hat zunehmend zu Vorbehalten, zumal in Österreich die nachgerade Unmöglichkeit, mit ihnen vernünftig umzugehen, zuletzt zur „Epoche zwischen den Epochen“ geführt. Das sollte mehr sein als nur ein Bonmot: nämlich ein Aufwertungsversuch.

Regionale Unterschiede wurden schon von Zeitgenossen erkannt, beispielsweise durch Schubart[71] (spätestens 1784/85); er unterteilt die „deutsche Schule“ in: Wiener, Berlinische, Sächsische, Pfalzbayerische, die übrigen deutschen Fürstenhöfe (Württemberg, Salzburg, Mainz usw.) sowie die Reichsstädte[72]. Im Zusammenhang mit Joseph Haydn, dessen Stil er als „feurig, voll und edel“ charakterisiert, spricht er sogar von einem „österreichischen[73] Geschmack“. Dessen Charakterisierung als „tändelnd“ allerdings überrascht, denn hier blieb die Betonung der Setzkunst erhalten und dass die *Gradus* nicht nur von Fuxens Schülern, sondern allen Klassikern und vielen Zeitgenossen studiert wurden, ist ebenso bekannt[74] wie, dass z. B. die Bässe in österreichischen Traditionen durchwegs linearer sind. Fest steht, dass Fux nicht nur mehrmals terminologische Klarheit[75] geschaffen hatte, sondern auch Raum für wei-

---

lung musikalischer Öffentlichkeit im Einflußbereich Wiens, in: *Musicologica Austriaca* 18 (1999) 93–113.

70 Peter Rummenhöller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik.* München/Kassel 1983.

71 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* Wien 1806.

72 Zu Recht setzt er Höfe von Städten und geistliche von weltlichen Fürstentümern ab. Dazu bringt er auch manch interessanten Hinweis, beispielsweise zu Salzburg: mit der „Bachischen Faust“, die er der Domorgel wünscht (Seite 157), meint er Friedemann Bach (Seite 90), mit „drolligen und burlesken“ Volksliedern sogenannte Gstanzl, der „Hanswurstgeist“ bezieht sich auf die Herkunft der Theaterfigur.

73 Zweifellos im Sinne von „Umland von Wien“, also mit dem *Wiener* weitgehend gleichzusetzen.

74 Vgl. Wessely, *Johann Joseph Fux* (wie Anm. 62) 13.

75 Vorbote einer empiristischen Grundhaltung der österreichischen Musikwissenschaft; Rudolf Flotzinger, Österreichische Musik und Musikwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Philosophie, in: Christoph Asmuth/Gunter Scholtz/Franz-Bernhard Stammkötter (Hg.), *Philosophischer Ge-*

tere stilistische und ästhetische Ebenen (z. B. Rural- und Bauernmusik), Kategorien (z. B. Unterhaltungsmusik), Funktionen etc. Dass all das nicht überall in gleicher Weise genutzt wurde, überrascht nicht.

III. Zu Naturnachahmung und musikalischer Autonomie

So lässt sich denn die Frage des Synthese-Arguments beantworten: Nach dem Ende des Reichs (1804/06) hat sich die legendäre Aufnahmefähigkeit sowohl in Österreich als auch Deutschland stark veräußerlicht.[76] Das Gerede von einem „zähen österreichischen Traditionalismus" oder – in Bonmots verpackt – vom philosophischen Manko des katholischen Südens[77] entspringt allerdings überheblicher Polemik.

Zur Gewinnung einer seriöseren Beschreibung und Erklärung kann noch einmal bei Fux angesetzt werden. Er begrüßte Neues zwar ausdrücklich, jedoch unter zwei Bedingungen: dass es der Einsicht in die natürlichen Regeln der Musik sowie sein Stil den Gattungen und dem Geschmack entspricht. Die Analogiesetzung von Regeln der Musik und Gesetzen der Natur entspricht dem auch in den Künsten aufgegriffenen neuen Interesse an der Natur. In Fuxens Satz „regula artis, quae naturam imitatur et perficit"[78] kommt daher dem letzten Wort besonderes Gewicht zu: es bedeutet „weiter (nicht: zu Ende) führen" (letzteres stünde nur Gott zu); es zielt auf die über die „simple" hinausgehende „höhere Art von Naturnachahmung", die Dubos zwar von allen großen Künstlern fordert[79], Musik (anders als etwa Malerei oder Plastik) jedoch nur aus sich selber schöpfen kann. Nur solange Fux nicht mit Musikästhetik in Zusammenhang gebracht wurde, konnte das übersehen werden, gar die Meinung entstehen, die *Gradus* hätten „auf den Gang der Musikentwicklung […] keine Aus-

danke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie. Frankfurt am Main/New York 1999, 107 ff.

76 Zu „Anpassungsfähigkeit" (Finscher/Flotzinger, Art. „Deutschland", wie Anm. 3, 318) bzw. einem „besonderen Boden" für immigrierende Musiker (Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber, Einleitung, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber [Hg.], *Musikgeschichte Österreichs* 1. Graz/Wien/Köln 1977, 19).

77 Z. B. Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972) 167–181; ders., Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutschen Musik, in: Robert A. Kann/Friedrich Prinz (Hg.), *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch.* Wien/München 1980, 327 f.

78 (Fu 279); „Regeln der Kunst, […] welche der Natur nachahmet, und die Absichten derselben vollbringt" (Mi 196).

79 Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitalter von 1700 bis 1850* (Universitas-Archiv 17) Münster 1929, 11.

wirkungen gehabt".[80] Tatsächlich war, wie manch anderer, auch dieser Gesichtspunkt im Traktatstext bloß angedeutet oder vorausgesetzt: die „weltliche Musik […], nemlich die Cameral und Theatralmusik habe den Endzweck, die Gemüther der Zuhörer zubelustigen, und zu verschiedenen Leidenschaften zubewegen" (Mi 194), d. h. in den Hörern der Natur entsprechende Gemütsbewegungen auszulösen[81]. Deshalb ist die Berücksichtigung der Affekte, die für jeden Textabschnitt eigenes musikalisches Material fordert (Mi 186), als eine Verwirklichung von „Absichten" der Natur zu verstehen. Einem allenfalls durch zu viele Wiederholungen drohenden Ekel ist durch Variation vorzubeugen (Mi 183). Das entspricht ebenso der Natur wie die ganz selbstverständliche Verwendung der uralten Begriffe Anfang, Mitte und Schluss, ohne dass – erwartungsgemäß – über die musikalische Form als solche zu sprechen war; bei Vokalmusik entsteht sie sozusagen aus der des Texts. Obwohl ebenfalls nicht eigens angesprochen, besteht schließlich kein Zweifel, dass sich die Instrumentalmusik an der Vokalmusik orientieren und mit möglichst wenig musikalischem Material (gemäß dem Affekt der Sätze oder Teile) auskommen sollte. „Die Theile selbsten [aber sollten sich] gut untereinander verhalten" (Mi 119), sozusagen „überall gleich werden" (Mi 129). Dieser engen Verbindung der Stimmen (Mi 185) dienen also auch die Ausführungen über die Fuge (Inbegriff einer konsequenten Satzform mit kaum „fremden" Einschlüssen) und doppelte Kontrapunkte.

Alle genannten Aspekte lassen sich einem an der Natur längst beobachteten Moment zuordnen, dessen Bedeutung fortan nicht mehr überschätzt werden kann, da es nicht nur die Naturforschung weiter beflügeln, sondern zumindest als Metapher nahezu alle Gebiete und Ebenen des Denkens ergreifen wird:[82] die Steigerung der Beobachtung von zur Orientierung an lebendigen Organismen, deren Werden und Vergehen, v. a. ihrem Wachstum (also dem aufsteigenden Ast), gekennzeichnet durch Folgerichtigkeit (Konsequenz, Folgen aus Vorangegangenem) und nur beschränkt durch das Wesen des Projektionsbereichs. So wird auch klar, dass bereits Fuxens Betonung der richtigen Material-(Melodien-)Wahl vor dem eigentlichen Komponieren[83]

---

80 Renate Groth, „Rerum naturaeque ordo". Zum Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux, in: Arnfried Edler/Friedrich W. Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7) Laaber 1996, 111–120, insbesondere 119.

81 So auch Mattheson, jedoch erst 1738; Serauky, *Nachahmungsästhetik* (wie Anm. 79) 60 f.

82 Z. B. die Projektion auf die Musikgeschichte durch Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig 1788–1801). Vgl. Rudolf Flotzinger, Zu den entwicklungsgeschichtlichen Implikationen der Begriffe Ein- und Mehrstimmigkeit, in: Elisabeth Th. Hilscher (Hg.), *Österreichische Musik, Musik in Österreich. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34) Tutzing 1998, 29–41.

83 Z. B.: „subjectum tam scitè inventum, ejusdemque tractûs fermè" (Fu 150) / „der Satz gut ausgesucht

hierin begründet lag und daher nochmals auf mögliche Einflüsse von Leibniz (v. a. dessen Sicht der Natur als Ausdruck göttlicher Ordnung) hinzuweisen ist.[84]

Schöpferische „Ordnung der Dinge" in der Musik setzt voraus: Können aufgrund von Talent, Lernen, Übung und Denken; eine Folge ist auch die stärkere Spezialisierung des Komponierens – auf die Fuxens *Gradus* gerichtet sind. Offensichtlich wurden sie von Fuxens Schülern durchaus so verstanden. An Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), dem wichtigsten direkten Schüler, wird seit längerem die „rein musikalische Einstellung", seine „Methode der Einführung, Weiterführung und Verarbeitung eines scharf profilierten musikalischen Gedankens" gerühmt[85]. An der Spitze der mittelbaren Schüler von Fux steht Joseph Haydn (1732–1809), der früh begann, sich mit den *Gradus* auseinanderzusetzen. Es erinnert stark an Fux, wenn er gesagt haben soll, „daß man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungslosesten Arbeiten liefere […] und daß in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige"[86]. Jedenfalls meinte Haydn wie noch Carl Czerny (1791–1857) den ganzen Komplex kompositorischer Fertigkeiten, wenn sie bezüglich eigener Werke von „besonderer" oder „weiterer Ausarbeitung" sprachen.[87] „Geschmack und die größte Compositionswissenschaft" lobte Haydn bekanntlich an Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791).[88] Auch als Gottlieb Muffats (1690–1770) Beitrag zu „den innovatorischen Entwicklungen seiner Generation" sieht man „die Art der Themenbildung, die hochgradige motivische Integration, den aus alldem her-

---

und durchgeführt" (Mi 128); „Satiùs tamen est, praevidendo, meditandóque partes ita disponere, ne consilii cœpti paulò post te pœniteat" (Fu 169)/„Doch ist es besser durch vorhergegangene Ueberlegung und Nachdencken die Stimmen so zu ordnen, daß einem sein Vorhaben nicht gereuen darf" (Mi 137).

84 Vgl. auch seinen lebenslang verfolgten Gedanken, die gesamte Jurisprudenz unter Berücksichtigung der Geschichte aus dem Naturrecht abzuleiten (zuletzt aus der Wiener Zeit: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison.* 1714).

85 Walther Vetter, Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26) 385–402; ders., Der Opernkomponist Georg Christoph Wagenseil und sein Verhältnis zu Mozart und Gluck, in: Friedrich Blume (Hg.), *Gedenkschrift für Hermann Abert.* Halle 1928, 165–176; ders., Zur Entwicklungsgeschichte der opera seria um 1750 in Wien, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/32) 2–28.

86 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn.* Wien 1809. Mit einem Nachwort und Anmerkungen neu hg. von Franz Grasberger (Der Musikfreund 1) Wien 1954, 13.

87 Denes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen.* Kassel/Basel 1965, 202; Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Walter Kolneder (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 46) Baden-Baden 1968, Bd. III, 25.

88 Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch (Hg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe.* Kassel etc. 1962–71, Bd. III, 373.

aus ermöglichte[n] „Einheitsablauf" der teilweise weit ausgespannten Sätze".[89] Franz Thuma (1704–1774) ist, wie Zelenka (1674–1745), erst nach seiner eigentlichen Ausbildung zu Fux gestoßen. Seine Werke werden gespalten gesehen: während die für die Kirche ganz dem sogenannten Kaiserstil verhaftet blieben, zeugten die instrumentalen von erfolgreichem Bemühen, „sich den neuen ästhetischen Forderungen anzupassen".[90] Die Tragweite der Tatsache, dass die frühesten Sinfonien Ignaz Holzbauers (geb. 1711), der seine Kompositionstechnik ebenfalls in Selbststudium anhand der *Gradus* grundgelegt hatte, bereits in den 1730er Jahren einsetzen, ist noch offen. Ebenso, warum Haydn den Wagenseil-Schüler Leopold Hofmann (1738–1793), ab den 1750er Jahren als Komponist von Symphonien, Konzerten und geistlichen Werken, einen Prahlhans nennt, der „glaubt, den Parnass aleinig gefressen zu haben"[91].

Die Auflistung könnte verlängert werden, doch sind Momente von Konsequenz nicht nur anhand von Personen zu sehen. So ist beispielsweise ein Grundprinzip der sogenannten Sonatenform (Drei- in der Zweiteiligkeit mit abschließendem Rückgriff auf den Beginn) bereits um 1670 als eine Option für Suitensätze zu beobachten.[92] Es dauerte allerdings einige Zeit, bis deren Vorzüge für die Gestaltung musikalischer Interessantheit voll entdeckt und genutzt wurden. Die Weiterentwicklung begann erst mit der generellen Segmentierung auch des (später Exposition genannten) ersten Teils in zwei Abschnitte (wie des zweiten schon längst) um 1750. Sie sind v.a. durch die Harmoniebereiche Tonika und Dominante und erst in zweiter Linie durch das musikalische Material (allenfalls harmonisch und thematisch) definiert. In dieser Hinsicht war Haydn besonders zurückhaltend und auf die Verarbeitung konzentriert, während Mozart bezeichnenderweise (er hatte die *Gradus* mehrfach studiert, war jedoch anders sozialisiert) der Phantasie oft freien Lauf ließ. Vor allem wurde die Befriedigung musikalischer Interessen zunehmend auf die Herstellung motivisch-thematischer Bezüge (vergleiche die Bindung der Stimmen aneinander bei Fux) konzentriert. Ihr bevorzugtes Gebiet ist der später Durchführung genannte Mittelteil, gekennzeichnet durch relative Neuheit (v.a. kontrastierende Verarbeitung vorhandenen Materials, zuletzt

89 Markus Grassl, Art. „Muffat, Gottlieb", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 12. Kassel etc. 2004, 776.

90 Eva Badura-Skoda, Art. „Tuma, Franz Ignaz Anton", in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* 13 (1966) 973; ähnlich Tomáš Slavický, Art. „Tůma", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 16. Kassel etc. 2006, 1113.

91 Bartha (Hg.), *Haydn.Briefe* (wie Anm. 87) 100.

92 Rudolf Flotzinger, Zu den Instrumentalformen des Barock, mit besonderem Blick auf die Wurzeln der sogenannten Sonatenform, in: *Musicologica Austriaca* 27 (2009) 45–60.

Rückmodulation in die Ausgangstonart). Dieser Teil zwang noch einmal (wie früher Zwei- und Dreiteiligkeit) vorerst unvereinbar erscheinende Momente zusammen, in ihm wird der Entwicklungsgedanke am unmittelbarsten sichtbar.[93] Als Begründung aber kommt nur eine kompositorische in Frage: raffinierte Gewinnung von Neuem aus bereits Bekanntem. Der schließlich Reprise genannte dritte, auf den Anfang zurückgreifende Teil basiert ebenfalls auf einem bereits älteren Prinzip, ist jedoch deshalb keineswegs uninteressant. Er kann nun auch auf den absteigenden Ast gewisser Naturvorgänge bezogen werden, enthält aber v. a. eine nicht minder zwingende musikalische wie logische Aussage: die Rückführung in die Tonika ist notwendig, weil die einfache Wiederholung harmonisch unmöglich und wegen des inzwischen Geschehenen geradezu widersinnig wäre. Deshalb werden hier „Konsequenzen aus Entscheidungen in der Durchführung gezogen"[94], wie in dieser durch die eingesetzten Mittel auf die Exposition reagiert worden war. Deshalb ist die ganze Form (nicht wie im Barock ein bevorzugter Melodietyp, außerdem anders als die Variation) dynamisch, ja oft dramatisch zu nennen. Deshalb wäre es ganz unmöglich gewesen, die musikalische Form als ein bloß auszufüllendes Gehäuse zu betrachten, und deshalb schließlich darf man zu Recht auch von „musikalischer Logik" sprechen.

Verglichen damit erscheint die Sinfonie zunächst als in traditionellerer Art, sozusagen auch langsamer bestimmt: „Was in der Wiener Sinfonie um 1750 vor sich geht, das begreift man nur, wenn man die Entwicklung dieser Form als eine Synthese einer ganzen Anzahl für das Werden der Sinfonie bedeutender Formen wie Sinfonie, Konzert, Ouverture, Partita oder Suite, Kirchensonate, Intrada versteht."[95] Außerdem ist neben der weltlichen Nutzung abermals auch die gemischte in den Klöstern (Gottesdienst, Tafel, Aderlass)[96] zu sehen. Noch immer spielen synthetische Elemente eine Rolle. Doch ist nicht zu übersehen, dass sie nunmehr aus einer einzigen Tradition ge-

93 Vgl. die zitierte Wortwahl von Mitzler, Haydn und Czerny: „durchführen" bzw. „Ausarbeitung"!

94 Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate: Geschichte – Formen – Analysen* (Bärenreiter-Studienbücher Musik 5) Kassel etc. 2006, 62–83 bzw. 95.

95 Jens Peter Larsen, Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik, in: Vera Schwarz (Hg.), *Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik* (Beiträge zur Aufführungspraxis 1) Graz 1972, 26 und 29.

96 Z. B. von Johann Georg Zechner und P. Amand Ivanschiz. Rudolf Flotzinger, Gattungen und Träger, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs* 2. Graz/Wien/Köln 1979, 97; ders., Die neue Instrumentalmusik außerhalb Wiens, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs* (wie Anm. 2) Bd. 2, 106; Otto Biba, Art. „Ivanschiz, P. Amand (Mathias Leopold)", in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 2 (2003) 871 f. Ihn hat „Sparry besonders als Sinfoniker geschätzt" (Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster,* wie Anm. 69, 379).

speist werden, man die innere Konsequenz sehen muss, ob man nun das Augenmerk auf Gattungen oder Personen richtet. Haydns „Verbindung zwischen spätbarocken Elementen und modernem Ausdrucksstreben“[97] ist nicht nur ein weiteres Synthesebeispiel, sondern nach eigener Aussage auch eine Folge eigener Experimente.[98]

Hinsichtlich der in Österreich bevorzugten, über die Vorbilder Opernsinfonia und Konzert hinaus gehenden Viersätzigkeit der Symphonie ist zweifellos von den Rahmensätzen Prä- und Postludium von Suite und Divertimento auszugehen, doch weist auch die Stilisierung darüber hinaus: Der erste Satz repräsentiert die neue Konzertmusik (glanzvoll-lebhaft, bevorzugt „Sonatenform“), der zweite und dritte Gesang (Kantabilität, Innerlichkeit) bzw. Tanz (Freude, körperlicher Ausdruck), während der vierte abermals einen Schluss aus dem Vorhergegangenen zieht (Kehraus, Zusammenfassung, Kreis). Auch im Zyklus wird Autonomie sichtbar, da er weitgehend unabhängig vom realen (aristokratischen, von Kennern getragenen, bestenfalls teilöffentlichen) Konzertbetrieb entwickelt wurde. Die Konzert-Symphonie ist denn in Österreich auch keineswegs „bereits um 1800 erschöpft“:[99] Beethoven wird die beiden Mittelsätze nicht nur vertauschen, sondern v. a. ihre Kontraste verschärfen, und Bruckner durch endgültige Gewichtsverlagerung zum Finalsatz hin, einer weiteren Version organologischen Modelldenkens entsprechend[100], daraus eine Metapher für das Leben schlechthin machen. Die „österreichische Symphonie“ ist jedoch keine Angelegenheit allein des 19. Jahrhunderts.

Noch einmal sei auch auf eine zwar auf anderer Ebene zu beobachtende, doch nicht weniger ernst zu nehmende Parallele hingewiesen: die Entwicklung der Gattung Wiener Walzer, der spezifischen Stilisierungsform eines verbreiteten Tanzes. Sie scheint auf vergleichbaren Mechanismen zu basieren wie die Entwicklung auf die *Wiener Klassik* zu: zwar gesellschaftlich grundgelegt und gesteuert (Öffnung der Redoutensäle für das Bürgertum), aber allein musikalisch ausgetragen (eine traditionelle Anzahl von Tänzen zwischen Einleitung und Coda[101]), d. i. ebenfalls geprägt von Konsequenz und Autonomie.

---

97 Federhofer, Johann Joseph Fux und Joseph Haydn (wie Anm. 20) 4.

98 „Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden“; Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (wie Anm. 86) 17.

99 Vgl. Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 67) 273 f. und 299.

100 Vgl. Barbara Boisits/Sonja Rinofner-Kreidl (Hg.), *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne* (Studien zur Moderne 11) Wien 2000.

101 Mit lange unterschätzten Entwicklungsbeiträgen Mozarts; Rudolf Flotzinger, Art. „Walzer“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 9. Kassel etc. 1998, 1874–1896.

Es sei keineswegs behauptet, dies alles seien Erfindungen oder Charakteristika allein der sogenannten *Ersten Wiener Schule* und sei nur in diesem Rahmen möglich gewesen. Aber unbezweifelbar haben an der Entwicklung der hier beispielhaft belegten, alsbald nachgeahmten und weitergeführten Momente[102] die an Fux gebildeten Mitglieder mit ihrer auf musikalische Autonomie gerichteten Einstellung den größten Anteil. Zu Recht hatte schon Schubart an der *Wiener Schule* „Gründlichkeit ohne Pedanterey, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen"[103] festgestellt. Aber dass dies nachgeahmt (d. h. als vorbildhaft akzeptiert) wurde, macht schließlich in den 1830er Jahren die Kanonisierung von Werken weniger Komponisten der Generation ab etwa 1770 zu „klassischen" aus.[104] Das wiederum besagt aber auch, dass Komposition und Rezeption endgültig auseinandergetreten waren und in Österreich bzw. den übrigen deutschen Ländern sich ebenso unterschiedlich auswirkten wie die 1804 endgültig vollzogene politische Trennung: in beiden Teilen blieben die Ansätze sichtbar.

Dass die sogenannte *Wiener Klassik* (personenbezogen, nicht als Epochenbezeichnung verstanden) aus der *Wiener Schule* hervorging, sie darauf fußt, steht außer Frage. Wenn auch sie mit unterschiedlichsten Synthesen in Zusammenhang gebracht wird (z. B. Ausgewogenheit von Form und Inhalt), können sie als konsequente Verfolgung längst gewählter Ansätze interpretiert werden. Aus wenigen musikalischen Vorgaben größtmöglichen Gewinn an Fassbarkeit und Interessantheit zu ziehen, steht hinter der sogenannten thematisch-motivischen Arbeit ebenso wie hinter der viel strapazierten „Einheit in der Mannigfaltigkeit". Wahrscheinlich steckt darin sogar der oft behauptete Zug zum „Popularen" (d. i. notwendigerweise Einfach/er/en) des klassischen Stils, ohne an die Frage nach der sogenannten „echten" Volksmusik auch nur zu rühren.[105]

Ohne Zweifel hatte in der Musik des mit den Nationalstilen italienisch–französisch–deutsch umschriebenen Raums um 1730 etwas Neues von epochaler Bedeutung begonnen, aus dem die *Wiener Schule* als spezieller Zweig erwuchs. Über eine angemessene Bezeichnung dieser Epoche der österreichischen Musikgeschichte wird man weiter nachdenken müssen – wenn man nicht bei *Epoche zwischen den Epochen* bleiben oder in ungewöhnlichem Schluss von der *Zweiten* auf *Erste Wiener Schule*

102 So gesehen handelt es sich also nicht um einen Sonder-, sondern Normalfall der Entwicklung.

103 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 71) 77.

104 Erich Reimer, Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835), in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986) 241–260.

105 Sektion *„Wiener Klassik" und „Volksmusik"*, in: Ingrid Fuchs (Hg.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht* I. Tutzing 1993, 207–279.

zurückkommen will.[106] Wichtiger erscheint eine weitere Verfolgung der hier vorgestellten Hypothese zur Begründung dieses Wegs im kompositorischen Akt selbst. Für diese Entwicklung haben sich die radikalen Änderungen in der habsburgischen Hofkapelle nach dem Tod von Karl VI. und Fux offenbar nicht negativ ausgewirkt[107] – weil die Ansätze bereits stark genug, ja die stärkere Verlagerung des Musikbetriebs auf außerhöfische Bereiche sowie hin zur Instrumentalmusik sogar günstiger waren. Nicht nur dass die musikalischen Klassiker so einer eigenen ästhetischen Schrift entraten konnten: Eduard Hanslicks „tönend bewegte Formen" und Arnold Schönbergs ebenso bekanntes Plädoyer für eine „gute Handwerkslehre" anstelle „schlechter Ästhetik" bezeugen das Fortwirken von Ansätzen aus dem frühen 18. Jahrhundert und sagen mehr aus über die österreichische Musik als noch so geschliffene Bonmots.

106 Rudolf Flotzinger, Die Wiener musikalische Schule (wie Anm. 52) 31–46.

107 Von Musikhistorikern weitergetragene Klagen über den Rückgang der höfischen Prägung (eigentliche Basis; z.B. Gernot Gruber, Die Epoche zwischen den Epochen: I. Stil und Funktion, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber [Hg.], *Musikgeschichte Österreichs,* wie Anm. 2, 2, 78) zeitigten nur die notorische Unterschätzung der – wie die Aufklärung unter Joseph II. von „oben" gestützten – bürgerlichen Rolle.

Elisabeth Fritz-Hilscher

Musik im Dienste einer Staatsidee

Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745

Als Karl VI. am 20. Oktober 1740 plötzlich verstarb, lösten Tod und Hoftrauer eine Zäsur im Musikleben des Wiener Hofes aus, da (aus dem Herrscher- und Hofverständnis der Frühneuzeit heraus) mit dem Herrscher der Hof seinen Mittelpunkt und – daraus resultierend – seine Existenzberechtigung verlor. Diese Situation war an sich nicht neu, sondern ein Charakteristikum höfischer Strukturen und Gesellschaft, doch wird in der Literatur (in der allgemein historischen wie der musikhistorischen) gerade dieser Wechsel nicht – oder nur wenig – im Sinne einer Kontinuität, sondern eines Neubeginns, einer Wende bis hin zu einem Umbruch gesehen, wenngleich eines, der schon seit einiger Zeit seine Schatten vorausgeworfen hatte.

> „Zunächst war der Wandel, der nach dem Tode Karls VI. 1740 eintrat, tatsächlich tiefgreifend und mit Anzeichen einer Renaissance versehen, die da heißt *europäische Aufklärung*. […] Der Durchbruch erfolgte freilich nicht unversehens, sondern hatte sich schon im Umkreis der spätbarocken italienischen Kulturhegemonie in Wien angekündigt“,

schreibt Rudolf Flotzinger in einem mit *Neue Zeit und neuer Ton* überschriebenen Abschnitt der *Musikgeschichte Österreichs.*[1] Einer der wenigen Historiker, der 1740 nicht als Abschnittgrenze wählt, ist Robert A. Kann: Als Entstehungszeitraum eines neuen „österreichischen“ Reiches wählt er die Grenzen 1648 und 1748, das Ende des Dreißigjährigen Krieges und das Ende des Österreichischen Erbfolgekrieges, einen Zeitraum, der auch von Grete Klingenstein in Hinblick auf die Wandlungsprozesse zwischen Reichspolitik und *Monarchia Austriaca* (mit eindeutiger Richtungsweisung hin zum Österreichischen Erbkaisertum) so gesehen wird.[2] Ging es in der langen Re-

---

1 Rudolf Flotzinger, Die Epoche zwischen den Epochen [Unterabschnitt: I. Neue Zeit und neuer Ton], in: Gernot Gruber/Rudolf Flotzinger (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2. Wien/Köln/Weimar 1995, 79.

2 Robert A. Kann, Ein Reich entsteht und bewährt sich (1648–1748), in: ders., *Geschichte des Habsburgerreiches 1526 bis 1918* (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes 4) Wien/Köln 1990, 62–103, bzw. Grete Klingenstein, Was bedeuten „Österreich“ und „Österreichisch“ im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie, in: Richard G. Plaschka/Gerhard Stourzh/Jan Paul

gierungszeit Leopolds I. in erster Linie um eine Konsolidierung der habsburgischen Länder, brachten Tendenzen der italienischen Frühaufklärung im Umkreis um Kaiser Joseph I. in Politik und (als logische Konsequenz) in die Ausdrucksformen der Hofkünste[3] frischen Wind in Politik und Hof. Diese blieb jedoch auch aufgrund des frühen Todes des Herrschers ohne größere Konsequenzen für Repräsentation und Identitätsbild. Karl VI. hingegen, dessen 30-jährige Regierungszeit vor allem (ob zu Recht oder nicht) als von Stagnation gekennzeichnet beschrieben wird[4], brachte mit der Betonung der frühneuzeitlich-barocken Amtsethik und einem als typisch habsburgisch empfundenen Tugendkodex eine erneute Blüte der Hofkünste, jedoch zunehmend gezeichnet von Ignoranz gegenüber der realen politischen Situation und einer am Beginn eines grundlegenden Wandels stehenden Gesellschaft; dennoch sollte nicht übersehen werden, dass mit den kaiserlichen Hofpoeten Zeno und Metastasio sowie mit dem Sprachlehrer der kaiserlichen Töchter, Claudio Pasquini, wichtige Repräsentanten der *Accademia degli Arcadi* an strategischen Stellen des Hofes wirkten.[5] Gerade in Krisenzeiten kam ihnen in der Frage der Absicherung von Erbansprüchen (territorialer wie von Würden und Titel) im Sinne der traditionellen dynastischen Politik eine wichtige Rolle zu, die nicht unerheblich neben Verträgen und politischen Bündnissen auch in Manifestationen der Hofkünste artikuliert und festgeschrieben wurden.[6]

Die junge Erzherzogin Maria Theresia wurde ab 1720 mit einem (fast) jährlichen *Componimento da camera per musica* anlässlich ihres Namenstages (15. 10.) bzw. nach ihrer Hochzeit 1736 auch anlässlich ihres Geburtstages (13. 5.) in diese Tradition der dynastischen Darstellung und Propaganda miteinbezogen[7], wobei die Betonung von

---

Niederkorn (Hg.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Archiv für österreichische Geschichte 136) Wien ²1996, 149–220.

3 Obwohl Joseph I. fast unverändert das Personal seines Vaters in seine Hofkapelle übernahm, kam es in der für den Hof geschrieben Musik doch zu einem leichten stilistischen Wandel – weg von offenbar als altmodisch empfundenen kontrapunktischen und detailverliebten Stil Leopolds zu einem plakativ repräsentativen. Von einem Stilwandel zu sprechen, wäre jedoch falsch, da die kurze Regierungszeit Joseph dazu keine Gelegenheit gab, und Karl VI. zu den stilistischen Vorlieben seines Vaters zurückkehrte.

4 Vgl. dazu Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. Graz/Wien/Köln 2000, 146. Es sei jedoch angemerkt, dass Neophobie bis weit in das 18. Jahrhundert eine verbreitete Grundhaltung war, hingegen eine Legitimation nur aus bewährtem Alten (Abstammung, göttlich legitimiertem Recht) entstehen konnte; in diesem Sinne ist die zunehmend konservativistische Haltung des karlinischen Hofes, der auf ein massives Legitimationsproblem zusteuerte, zu relativieren.

5 Vgl. dazu den Beitrag von Alfred Noe im vorliegenden Band.

6 Als zeremonielles Vorbild können diesbezüglich jene Topoi und panegyrischen Leitbilder gesehen werden, die unter Leopold I. entworfen wurden, um die Nachfolge in Spanien für Karl (III./VI.) zu legitimieren und diese Ansprüche nach außen zu vertreten.

7 1720: *Cantata Allegorica* (Conti/Pariati); 1721: *Il Tempo fermato* (Porsile/?), 1722: *La Virtù, e la Bellezza in Lega* (Porsile/?); 1726: *Il Contrasto della Bellezza, e del Tempo* (Conti/Pasquini); 1727: *Dia-*

Virtù und *Bellezza* in den Libretti neben der Prinzessin und Frau auch die zukünftige Regentin hervorheben; vor allem aber in den Licenze wird fast von Beginn an auf die erwartete Nachfolge im Herrscheramt angespielt. Schon in *Il tempo fermato* (1721) wird auf den Adler-Topos angespielt: Adler würden keine Tauben hervorbringen, daher sei auch die Tochter von Karl und Elisabeth durch ihre Geburt für ein kaiserliches Amt prädestiniert.[8] Vor allem ab 1726 wird das Thema der Nachfolge in der Regentschaft in den Namenstags-Kantaten für Maria Theresia noch stärker herausgearbeitet, worin sich diese auch klar von denen für andere weibliche Mitglieder der kaiserlichen Familie unterscheiden; eine weitere zeremonielle Aufwertung der Erzherzogin und designierten Erbin erfolgte mit deren Heirat 1736 (oder deren 19. Geburtstag?), sodass zumindest in der höfischen Welt kein Zweifel über die Erbansprüche, die nun auch berechtigt die Kaiserkrone miteinschlossen[9], bestehen konnten – in diesem Sinne hatte Karl VI. also bestens die Nachfolge seiner Tochter bzw. seines Schwiegersohnes vorbereitet.

Musik im öffentlichen Raum

Das öffentliche Musikleben brach nach dem Tod des Kaisers zwar im Bereich der Theater und „Belustigungen" ein[10], nicht jedoch im Bereich der Kirchenmusik, in

logo tra l'Aurora ed il Sole (Reutter/Pasquini); 1728: *Dialogo tra Minerva ed Apollo* (Reutter/Pasquini); 1730: *Dialogo tra la Vera Disciplina ed il Genio* (Caldara/Pasquini); 1731: *Il Tempo, e la Verità, Dialogo* (Reutter/Pasquini); 1732: *Dialogo tra la Prudenza e la Vivacità* (Porsile/Pasquini); 1733: *La Maestà Condotta al Tempio dell'Onore. Dal Consiglio* (Hellmann/Pasquini); 1734: *La Virtù guida della Fortuna* (Hellmann/Pasquini); 1735: *La Fama accrescinta dalla Virtù* (Porsile/Pasquini). Ab 1736, dem Jahr der Hochzeit mit Franz Stephan von Lothringen, wurden sowohl Geburtstag als auch Namenstag in offiziellem Rahmen gefeiert: 1736: *La Speranza Assicurata* (Reutter/Pasquini, Geburtstag); 1737: *La Gara del Genio con Giunone* (Bonno/Pasquini, Geburtstag), *Il Giudizio Rivocato* (Porsile/Pasquini, Namenstag); 1738: *Gli Auguri Spiegati* (Predieri/Pasquini, Geburtstag), *La Pace frà la Virtù, e la Bellezza* (Predieri/Metastasio, Namenstag); 1739: *L'Eroina d'Argo* (Reutter/Pasquini, Namenstag), *La vera Nobiltà* (Bonno/Pasquini, Namenstag); 1739: [*La Pace frà la Virtù e la Bellezza* (Bioni/?, Widmung an Maria Theresia)], *La Generosa Spartana* (Bonno/Pasquini, Geburtstag). Vgl. dazu die Tabelle bei Elisabeth Fritz-Hilscher, Virtù e Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna, in: Julia Bungardt/Maria Helfgott/Eike Rathgeber/Nikolaus Urbanek (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke, Festschrift für Hartmut Krones*. Wien/Köln/Weimar 2009, 127–139, bzw. die Übersichten im Beitrag von Michels im vorliegenden Band.

8 Dazu ebenda, 131.

9 Ebenda, passim, v. a. 131–136.

10 Man beachte die strenge Einhaltung der Hoftrauer, die nicht einmal Tafelmusik zuließ und nur durch die Feste anlässlich der Geburt des Thronfolgers unterbrochen wurde; siehe den Beitrag von Claudia Michels in vorliegenden Band, 153.

dem mit Exequien, Requien, Andachten etc. barocker Funeralpomp zelebriert wurde – dieser jedoch nicht nur innerhalb des höfischen Bereiches, sondern in den gesamten habsburgischen Erblanden. Wenngleich auch bis Ende des Fasching 1741 strenge Trauer galt, so wurde diese – und auch dafür gab es in der langen Geschichte des Hofes Präzedenzfälle – durch die lange herbeigesehnte Geburt eines Thronfolgers für kurze Zeit deutlich gemindert, da die Fortsetzung der Dynastie im Zeremoniell offenbar als höherwertig angesetzt wurde als der Tod eines Herrschers.[11]

Der einseitige Blick der Forschung auf die musikdramatische Produktion des Hofes ist durch die von der Öffentlichkeit wesentlich deutlicher wahrgenommenen fast täglichen Besuche von Mitgliedern der kaiserlichen Familie von Messen und Andachten zu ergänzen, von denen in jeder Ausgabe des *Wienerischen Diariums*[12] ausführlich berichtet wird.[13] Die großen Opernproduktionen waren schon vor dem Tod Karls VI. aufgrund der teuren und wenig erfolgreichen Kriege (Polnischer Thronstreit 1733–35 und des zweiten Türkenkrieges Karls VI. 1737–39) reduziert worden sowie generell die Ausgaben für Kunst und Musik, wenngleich versucht wurde, wenigstens nach außen das „Decorum“ zu wahren und nicht an der Repräsentation zu sparen. Diese Politik scheint Maria Theresia, in deren Regierungszeit kaum längere Abschnitte des Friedens fallen[14], weiter verfolgt zu haben – vor allem in den ersten Jahren ihrer Regierung, als es einerseits darum ging, die Erbländer zu verteidigen, andererseits die Kaiserwürde wieder dem Haus zu sichern.[15] Erst nach einer ersten Konsolidierung durch den Frieden von Dresden 1745 und der Kaiserkrönung Franz Stephans im September desselben Jahres bzw. dem Frieden von Aachen 1748, der den Österreichischen Erbfolgekrieg beendete, war die Regentschaft Maria Theresias so weit stabilisiert, dass an eine Umsetzung notwendiger innerer Reformen zu denken war.[16]

11 Vgl. dazu den Beitrag von Anna Mader-Kratky in diesem Band, v. a. 97–102.

12 Das *Wienerische Diarium* ist fast lückenlos online verfügbar über: http://anno.onb.ac.at.

13 Als weitere Quelle stehen ab 1742 die Tagebücher von Johann Joseph Khevenhüller-Metsch zur Verfügung, die nicht nur Einblicke in die Frequenz der Gottesdienstbesuche, sondern auch in deren Wertigkeit innerhalb des Hofcurriculum geben; vgl. Elisabeth Grossegger (Hg.), *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias. 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987.

14 1740–1742 Erster schlesischer Krieg; 1741–1748 Österreichischer Erbfolgekrieg; 1744–1745 Zweiter schlesischer Krieg; 1756–1763 Siebenjähriger Krieg; 1778–1779 Bayerischer Erbfolgekrieg.

15 Claudia Michels erarbeitet im Rahmen von Werkverträgen an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen einen Wiener Spielplan (mit Schwerpunkt auf den Produktionen des Hofes bzw. im Umfeld des Hofes) für die Zeit von circa 1725 bis 1748/52; erste Ergebnisse sind in ihren Beitrag im vorliegenden Band eingeflossen.

16 Weiters sei angemerkt, dass es auch einige Zeit benötigte, den Beraterstab und die Personen an den Schlüsselstellen des Hofes mit Mitgliedern der „neuen Generation“ zu besetzen; 1742 ernannte Maria

Eine der Reformen betraf das Theaterwesen bzw. die Produktionen der großen höfischen Oper, die prominenteste Form höfischer Repräsentation des Barock, und führte zu einer „Umkehr der Perspektiven“: Nicht nur wurde der Veranstaltungsort aus dem unmittelbaren Hofbereich in eine Schnittstelle zwischen Hof und Stadt – das öffentlich gegen Eintrittskarten zugängliche Ballhaus auf dem Michaelerplatz – verlegt, die Oper kam, bildlich gesprochen, nicht mehr zum Kaiser/zur Kaiserin, sondern der Herrscher/die Herrscherin (und deren Hofstaat) kam (kamen) zur Oper. Als deutlich sichtbares Zeichen einer geänderten Haltung dieser Gattung gegenüber kann der Verzicht auf den zentralen Platz im Parterre noble gewertet werden, der ab 1744 (bis auf wenige Ausnahmen) zugunsten von Plätzen in zwei Logen gegenüber der Bühne aufgegeben wurde – der Herrscher war nun (wie auch das andere Theaterpublikum) ein Besucher, der kommen und gehen konnte, wann immer er wollte, und nicht mehr im Verband mit der Bühnenhandlung Teil eines aufwändigen Zeremoniells, dessen Fokus er bildete. Selbst Obersthofmeister Johann Joseph Khevenhüller-Metsch (1706–1776), nur wenig älter als die Herrscherin, empfand diese „neue Mode“, die von Franz Stephan ausgegangen war, als unangenehmen Tabubruch, geradezu als im Sinne von Zeremoniell und Repräsentation „ungehörig“:

> „Den 18. [Jänner] wohnten die Herrschafften, worunter ich nunmehro das neue Ehepaar [Erzherzogin Maria Anna und Karl von Lothringen] meistentheils mit verstehe, der zweiten Repraesentation der Opera [*Ipermestra* von Metastasio/Hasse] bei, und weillen dem Herzog ungelegen ware, so lang in Parterre – wo nach alter Gewohnheit der Hoff zuzusehen pflegt – zu sitzen, so befahle die königin, daß mann auf der Gallerie vorwärts eine Logi zurichten solle, zu welcher der Herzog nach Belieben zu und abgehen kunte.“[17]

Zeremoniell kennt kein „privates Benehmen nach Belieben“, doch die Oper war für die neue Generation am Hof mehr Vergnügen als Staatsakt. In diesem Sinne sind nicht nur die bereits 1741 erfolgte Verpachtung an Selliers und Lo Presti zu verstehen[18], sondern auch die Reform und Umstrukturierung der Hofmusikkapelle (siehe weiter unten).

Nach Ende der Hoftrauer wurden zwar die großen musikdramatischen Produktionen des Hofes zunehmend eingeschränkt bzw. aus dem engen zeremoniellen Rahmen

Theresia Johann Joseph Khevenhüller-Metsch zum Obersthofmeister, und Ernst Gideon Laudon kam an den Hof; im selben Jahr starben mit dem Obersthofkanzler Philipp Ludwig Sinzendorf und dem Cavagliere della musica, Ferdinand Graf Lambert, zwei prominente Vertreter des alten karlinischen Hofes. Erst 1753 wurde Kaunitz zum Hof- und Staatskanzler ernannt.

17 Grossegger, *Theater, Fest und Feiern* (wie Anm. 13) 24 f.

18 Vgl. dazu den Beitrag von Andrea Sommer-Mathis im vorliegenden Band.

ausgekoppelt, die traditionellen Vergnügungen des Hofes und der höfischen Gesellschaft jedoch beibehalten und Schritt für Schritt in den öffentlichen Raum der Stadt verlagert: Schlittenfahrten, das große Damen-Karussell in der Winterreitschule am 2. Jänner 1743, das großes Aufsehen erregte[19], Bälle und Tanzveranstaltungen am Hof und Ballbesuche des Herrscherpaares in der Stadt, beispielsweise in der *Mehlgrube*. Eingedenk dessen, dass Maria Theresia im Jänner 1743 erst die ungarische Königswürde sichern konnte, die böhmische zwar in greifbarer Nähe, aber noch nicht verliehen und der Österreichische Erbfolgekrieg in vollem Gange war, signalisieren Berichte wie der folgende von Khevenhüller einerseits barockes Herrscherverständnis, andererseits ungebrochenen Herrschaftsanspruch – man lebte vor allem nach außen den Kaiserhof Karls VI. weiter, in der Hoffnung, so Tatsachen erzwingen zu können: Herrschaft sei eine göttliche Gnade, ein Geburtsrecht, das weder durch Bündnisse und Verträge oder andere weltlicher Mächte (beispielsweisen den preußischen König) außer Kraft gesetzt werden könne.[20] Khevenhüller berichtet über die Faschingsvergnügungen des Hofes, wobei er kritisch die Durchmischung von Hofadel und „2. Gesellschaft" anmerkt:

> „den 7. war der erste masquirte Bal bei Hoff, wormit alle Dienstag continuiret, auch nachhero hierzu die vorhinige Anticamern und Spigl-Zimmer im Amalischen Hoff zugerichtet wurden. Die Soupés hielte mann in der bißherigen Reichs-Hoffrathsstube und liesse zu besserer Bequemlichkeit eine Thür hinein durchbrechen. I[hre] M[ajestät] benennete immer die Gäste und der Gr[af] v[on] Uhlfeld, als welcher dermhalen die Reichs-Canzlei bewohnet, muste les frais de la fête machen, so ihme aber wiederummen refundiret worden.

19 Vgl. dazu die zahlreichen Abbildungen bzw. die Eintragung im Zeremonialprotokoll bei Stefan Seitschek, Karussell und Schlittenfahrt im Spiegel der Zeremonialprotokolle – nicht mehr als höfische Belustigungen?, in: Irmgard Pangerl/Martin Scheutz/Thomas Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung* (Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 31 = Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47) Innsbruck/Wien/Bozen 2007, 357–434, insbesondere 367 [Abbildung] und 412–420 [Edition der Eintragung im Zeremonialprotokoll].

20 Aus diesem Verständnis heraus ist auch Karls VI. Festhalten an den spanischen Thronansprüchen zu verstehen, die ihm als Habsburger aufgrund von Deszendenz und Geburtsrecht eher zustanden als den Bourbonen, die ihre Ansprüche über einen Heiratskontrakt bzw. „nur" über eine weibliche Linie legitimieren konnten. Diese Argumentationslinie findet sich auch in diversen Libretti für Karl (III./VI.), die mehr oder minder deutlich auf die spanische Herrschaft bzw. Spanien anspielen, beispielweise *La Conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane* (1707), *La Decima Fatica d'Ercole overo La sconfitta di Gerione in Spagna* (1719), *Scipione nelle Spagne* (1722) oder *Scipione Affricano* (1730 und 1735) (vgl. dazu Elisabeth Fritz-Hilscher, Dynastie – Staat – Identität. Panegyrische Topoi in den Opern und *Componimenti musicali* für Karl VI., in: Jana Perutková/Petr Macek (Hg.), *Brünner Colloquium 2007*. Brno [im Druck]).

Mann erlaubte auch, jedoch mit villen Restrictionen die Mascheren, und zwar anfänglich nur in dem neuen Theatro im Balhaus, endlich auch auf der Meelgrueben, und zwar nur der großen Noblesse; zulezt aber brachte es aber der sogenannte Halbadel dennoch dahin, daß ihm nach dem Beispill voriger Zeiten auch erlaubt wurd, dahin zu kommen, mit der Reservation dennoch, daß sie sich alsogleich demasquiren und in ihren eigenen Kleidern und ohne Masque, als welches dem hohen Adl allein frei gelassen wurde, nicht dantzen durfften; in dem Balhaus aber und nachdeme auch in dem Quartier des Impressarii deren Operen Selliers durffte jedermann in Maschera kommen und wurde zu disen Bal bald der Sonn- und Donnerstag, der Meelgrueben aber der Montag und Mittwoch gewidmet. [...] I. M. kammen zum öfftern nach dem Bal-Haus, um die Mascheren zu sehen, und waren nie so content, als wann sie sich also verstellet, daß mann Sie nicht kennte, wie wollen es ihnen selten gelungen; sonderlich wurden Sie an Ihrer hurtig und freien Démarche gar bald erkant. Ungehindert aller genohmenen Vorsichtigkeit kunte doch die besorgte üble Folgen in puncto sexti nicht genugsam vermieden werden, als worzu die Freiheit unter der Larven gar zu ville Gelegenheiten gegeben; es mangelte also nicht an sonderbaren Acanturen und Liebsintriguen, die mann weniger zu versteken suchte als bei voriger sehr seriosen Regierung, weßhalben dann auch die Prediger zulezt sehr frei zu sprechen anfiengen, also zwar, daß die Faschings-Liebhabern darüber sehr ungehalten wurden."[21]

Fragen der zeremoniellen Verwendung

An verschiedenen Stellen prangert Khevenhüller ein „Aufweichen" der strengen Hierarchie des Hofes und des Zeremoniells an, das es (und mit dieser Meinung stand er wohl nicht alleine) unter der vorhergehenden „seriosen" Herrschaft Karls VI. nicht gegeben hätte. Als eine der Gefahren erkannt er richtig, dass die Reduktion höfischer Festformen auf reine „Divertissements", die zunehmende Aushöhlung von Zeremoniell und Repräsentation zu teuren Hüllen ohne „staatstragende" Bedeutung das ancien régime und seine Legitimationsstrategien in seinen Wurzeln treffen würde. Denn wie Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* betont:

„Solen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreiffen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey, und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher bloß an den äußerlichen Sinnen hangt, und die Vernufft wenig

21 Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 13) 4 f.

gebrauchet, kann sich nicht allezeit vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“[22]

Seit der Entwicklung eines frühneuzeitlichen Herrscherbildes bis zum Ende des ancien régime sind Distanz, Pracht und die Betonung von Alterität die drei wesentlichen Säulen zur Darstellung von Macht, die durch ein ausgefeiltes Zeremoniell gesichert werden – der Potentat ist „von Gottes Gnaden“ aus der Masse der Untertanen hervorgehoben und nur der göttlichen Gerichtsbarkeit verpflichtet, eine Stellung als „primus inter pares“ oder gar als „Diener des Volkes“ ist in dieser Ordnung undenkbar.

Die unterschiedlichen Abstufungen der Gala-Tage bei Hof und der daraus resultierende Festkalender erfüllten – bedient durch die Hofkünste – in diesem Sinne eine wichtige Aufgabe in der Konstruktion des Selbstverständnisses des Hofes wie der Regentschaft überhaupt.

„Der Einsatz der verschiedenen Künste in dem Gesamtkunstwerk Fest diente dem Ausdruck der Macht und der Bestärkung und täglichen Bestätigung der hierarchischen Machtverhältnisse der Höfe. Darüber hinaus kam dem Fest sowohl im internationalen Rahmen als auch auf lokaler Ebene eine Funktion in der Konkurrenz der Staaten bzw. der Adeligen des Hofes zu. Der Kampf um die Vorherrschaft in Europa zwischen den Habsburgern und Frankreich spielte sich nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern auch in den Theatersälen der Residenzen ab, und das Buhlen der Höflinge um die Nähe zum König war auch durch das Übertrumpfen des Gegners in den Festen möglich, nicht bloß in den Ratsgremien des Herrschers. […] Das Fest hatte viele Funktionen in der barocken höfischen Welt. Mit seiner verschwenderischen Ausstattung war es Ausdruck der elitären Lebensart des Monarchen und seines Hofstaates, der durch die fast ununterbrochene Reihe von Festen auch beschäftigt wurde, abgelenkt gleichsam von den eigentlichen Machtfragen, umgeleitet in seiner Energie auf ein Gebiet, auf dem der Herrscher über entscheidend mehr Ressourcen verfügte als jeder Adelige seiner Umgebung. Im Fest wurde die Hierarchie des Hofes – ebenso wie im Zeremoniell, das davon nicht zu trennen ist – täglich neu dargestellt, die Grundregeln des ‚divide et impera‘ auf einem kulturellen Gebiet erfolgreich eingesetzt. Jedem der Höflinge wurde eine Rolle zugewiesen, die symbolisch nicht nur für das Stück, das man spielte, sondern auch für das gesamte soziale Gefüge des Hofes galt. […].“[23]

22 *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren, die in vier besondere Theile Die meisten Ceremoniel-Handlungen/so die Europäischen Puissancen überhaupt/und die Teutschen Landes-Fürsten insbesonderheit, so wohl in den Häusern, in Ansehung* […], ausgearbeitet von Julius Bernhard von Rohr, neue Auflage. Berlin 1733, 2.

23 Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der höfischen Welt. Reprä-*

Für die Zeit von 1740–1745, bis mit dem Ende des Österreichischen Erbfolgekrieges und der Kaiserkrönung von Franz Stephan die Nachfolge in den habsburgischen Erblanden wie im Reich gesichert war, scheint man am Wiener Hof sich für eine Politik des geradezu plakativen Weiterlebens als „Kaiserhof" entschieden zu haben, ängstlich jegliche Veränderung gegenüber dem karlinischen Hof vermeidend, um in Repräsentation und Zeremoniell allen zu signalisieren, dass man nicht bereit war, auch nur einen Millimeter vom Anspruch auf den Kaiserthron abzurücken; auch der rasche Umzug der neuen Regentin in die traditionellen kaiserlichen Gemächer der Hofburg ist als deutliches Zeichen in diese Richtung zu sehen.[24] Dies führte in der Übergangszeit nicht selten zu großen zeremoniellen Problemen betreffend die Rangordnung: Zwar war Maria Theresia seit 1741 Königin von Ungarn, seit 1743 auch von Böhmen, doch Franz Stephan bis zur Kaiserkrönung 1745 „nur" Großherzog von Toskana, weshalb es dem Nuntius wie dem venezianischen Botschafter unmöglich erschien, „dem ehemaligen Herzog von Lothringen und nunmehrigem Großherzog von Toskana königliche Ehre zu erweisen, auch wenn ihm Maria Theresia an der Tafel sogar den bisherigen Platz des Kaisers überließ. Es galt daher das seit [Francesco] Buonvisis[25] Zeiten übliche ‚Entweder-Oder'. Bei öffentlichen Anlässen, an denen die Diplomaten teilnahmen, musste sich Franz Stephan *incognito* im kaiserlichen Oratorium aufhalten oder am besten überhaupt nicht aufscheinen."[26] Unterstützt wurde Maria Theresia, die in ihrer pragmatischen Einstellung zu barocken Formen von Zeremoniell und Repräsentation eine Brücken zwischen ihrem Vater Karl VI. und ihrem Sohn Joseph II. bildet, von ihrem Ehemann Franz Stephan nicht. Sie selbst scheint, soweit dies beispielsweise aus den kaiserlichen Resolutionen in den Obersthofmeisteramtsprotokolle bzw. Zeremonialprotokolle[27] ablesbar ist, zwar persönlich von der politischen Notwendigkeit kaiserlicher Prachtentfaltung, Panegyrik und dem Festcurriculum des Hofes nur eingeschränkt überzeugt gewesen zu sein und (wie dies auch die Reform der Musik am Kaiserhof zeigt) sah die Hofkünste weniger unter den

---

sentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat (Herwig Wolfram [Hg.], Österreichische Geschichte 1699–1815) Wien 2001, 185 f.

24 Vgl. dazu den Beitrag von Anna Mader-Kratky im vorliegenden Band.

25 Päpstlicher Nuntius am Kaiserhof ab 1675.

26 Elisabeth Garms-Cornides, Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller (Hg.), *Kaiserhof – Papsthof. 16.–18. Jahrhundert* (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom. Abhandlungen 12) Wien 2006, 141 f.

27 Eine umfangreiche Arbeit über die Zeremonialprotokolle 1652–1800 wurde 2007 publiziert: Pangerl/Scheutz/Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof* (wie Anm. 19). Die Obersthofmeisteramtsprotokolle im Haus-, Hof- und Staatsarchiv wurden für den Zeitraum 1739–48 von der Verfasserin des Beitrages selbst eingesehen.

Aspekten von Diplomatie und Politik als unter jenen von Divertissement und Vergnügen. Allerdings scheint sie ebenso die oben zitierte Meinung von Julius Bernhard von Rohr geteilt zu haben, dass das höfische Fest dennoch ein notwendiges und unumgängliches Mittel sei, die Besonderheit des Herrscheramtes und Wichtigkeit von Anlässen zu unterstreichen. Ein Aufeinanderprallen dieser beiden Standpunkt kann in der Diskussion um das Mitwirken von Maria Theresia bei der Aufführung der Oper *Ipermestra* anlässlich der Hochzeit ihrer Schwester Maria Anna mit Karl von Lothringen, ihrem Schwager, im Jänner 1744 festgestellt werden. Man hatte (wie auch schon in der späten karlinischen Zeit) aus Gründen der Sparsamkeit die Hochzeitfeier in den Fasching gelegt, da dadurch die Produktion einer Faschingsoper aufgrund der obligaten Festoper für das Hochzeitspaar eingespart werden konnte. Für Maria Theresia scheint dieses Fest familien- bzw. hof-internen Charakter gehabt zu haben, entschloss sie sich doch, die Hauptrolle, im Verein mit anderen Damen und Kavalieren des Hofes, selbst singen zu wollen. Einflussreiche Persönlichkeiten (Khevenhüller nennt keine Namen) sahen die Produktion aber traditionell als Staatsakt und forderten, dass die Oper nicht als „Privatproduktion" des Hofes, sondern durch das Opernpersonal im Sinne der traditionellen großen höfischen Oper aufgeführt werden sollte; eine Beteiligung der Herrscherin, die, auch hätte sie die Hauptrolle gesungen, dennoch prima inter pares auf der Bühne gewesen wäre, war aus dem Blickwinkel des Zeremoniells wider die Betonung der besonderen Stellung der Regentin, ihrer Alterität und ihres überhöhten Ranges (vor allem unter Berücksichtigung der zu dieser Zeit noch kritischen politischen Situation), und weder in Rahmen einer Adelsaufführung klug, aber völlig undenkbar im Verband mit professionellen Sängerinnen und Sängern.[28]

In Franz Stephan hingegen, der zwar mit dem karlinischen Hof in seiner Spätzeit gelebt und mit dessen politischen wie dynastischen Absicherungsstrategien vertraut war, sah sich nicht in der Tugendnachfolge der habsburgischen Herrscher und deren starren Amtsethik und verweigerte in für einige Amtsträger des Hofes geradezu unglaublich provokanter Weise[29], sich von den Hofkünsten in Hinblick auf die angestrebte Kaiserwürde zum einem quasi-sakralen Zentrum von *regnum* und *potestas* stilisieren zu lassen. Als eines der ersten deutlichen Signale dieses neuen Verständnisses von Hof und Amt nach außen ist die Initiative von Franz Stephan zu verstehen, die Sitzplätze im Hoftheater für die hohen Herrschaften aus dem Parterre noble in die große Mittelloge zu verlegen (siehe oben). Maria Theresia hielt zwar noch lange

28 Vgl. dazu den Kommentar von Khevenhüller bei Grossegger, *Theater, Feste und Feiern* (wie Anm. 13) 22.

29 So kritisiert Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister Maria Theresias, in seinen Tagebüchern mehrmals das saloppe Verhalten Franz Stephans und die zunehmende „Formlosigkeit", die am jungen Hof herrsche. Vgl. ebenda, 141 und Anm. 110, 111.

an der großen Oper als zentralen Punkt höfischer Festlichkeit fest, in das Parterre kehrte die Herrscherfamilie jedoch nur mehr anlässlich der Hochzeit von Erzherzog Joseph (II.) mit Isabella von Parma zurück.

Trotz der politischen Lage, oder gerade deswegen, waren die ersten Regierungsjahre Maria Theresias keineswegs frei von höfischen Vergnügungen; die Eintragungen Khevenhüllers, die jedoch erst Mitte 1742 beginnen, sind voll von Berichten über Bälle, gemeinsamen Schlittenfahrten und Ausflügen in die Umgebung (immer in Verbindung mit kleinen musikalischen Darbietungen). Gerade mit der Veranstaltung von Karussellen griff Maria Theresia auf eine Veranstaltungsform zurück, die vor allem der leopoldinische Hof gepflegt hatte, die aber seit 1718 keinen Platz im höfischen Curriculum gefunden hatte. Unter Maria Theresia fanden ab 1742 bis 1770 elf Karussells statt, wobei die Initiative von unterschiedlichen Gruppen ergriffen wurde. Zu einer regelmäßigen Veranstaltung des theresianischen Hofes wurden die Schlittenfahrten: auch sie eine „Erfindung" des leopoldinischen Hofes und seit 1719 nicht mehr Teil des Curriculums, wurden ab 1744 je nach Schneelage oft mehrmals pro Winter veranstaltet.[30] Die seit der Zeit Leopolds I. traditionell zu den Belustigungen des Faschings am Wiener Hof zählenden Wirtschaften wurden hingegen bereits ab 1733 in den Zeremonialprotokollen nicht mehr als Sonderform erwähnt, sondern unter die Verkleidungsfesten des Faschings subsummiert. Obwohl sich unter diesen auch Feste in Nationalverkleidung fanden, scheint man doch schon unter Karl VI. von der nach einem genauen Zeremoniell ablaufenden „verkehrten Welt" abgekommen zu sein und zur Form des Maskenballes gewechselt zu haben.[31]

30 Vgl. dazu die Tabellen im Anhang zum Beitrag von Seitschek, *Karussell* (wie Anm. 19) 427–434.

31 Vgl. dazu Christina Schmücker, Im Wirtshaus „Zum schwarzen Adler". Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800), in: Pangerl/Scheutz/Winkelbauer (Hg.), *Der Wiener Hof* (wie Anm. 19) 435–462, hier 446 f.: „Nach 1733 wurden in den Zeremonialprotokollen keine Verzeichnisse von Wirtschaften mehr aufgenommen. Im 16. Band des Zeremonialprotokolls für das Jahr 1738 steht im Register unter dem Buchstaben W der Eintrag *bauern-hochzeit und faschings-festin, bey hof, vide lit. F.* Die unter ‚F' aufgeführten Faschingsfeste waren jedoch weder Wirtschaften noch Bauernhochzeiten. Es handelt sich vielmehr um Kammer- und andere Faschingsfeste in geringster Verkleidung, unter anderem im Spiegelzimmer der Kaiserin. Die einzige Wirtschaft, jedoch ohne Personalverzeichnis, ist im Jahr 1753 vermerkt. Am 27. Februar dieses Jahres sei ein *masquirter bal bey hof* […] *nach arth wie unter voriger kayserlichen regierungen die so genannten würthschafften gehalten worden.* […]. Es scheint sich hierbei um eine Mischung aus der Nationenvariante und einer Bauernhochzeit gehandelt zu haben, da man *partie weiß in verschiedener nationen-bauern-trachten verkleidet* erschien. Dies ist die letzte Erwähnung einer Wirtschaft in den Zeremonialprotokollen." Eine Übersicht über alle in den Zeremonialprotokollen vermerkten Wirtschaften findet sich in Anm. 3 (ebenda, 435).

Kirche und Kammer

Für die Bereiche Kirche und Kammer liegen für den Zeitraum 1740–1745 noch zu wenige Untersuchungen vor, um konkrete Thesen daraus ableiten zu können. Es scheint jedoch, dass die Herrscherin, deren Wahlspruch *justitia et clementia* deutlich auf die Herrscherdevisen ihrer Vorgänger zurückgriff[32], ihre Herrschaft gerade in den krisenhaften Anfangsjahren auf eine deutliche Zurschaustellung der *pietas,* im Sinne der *pietas austriaca,* aufbaute. Schon unter Karl VI. waren die geistlichen Anlässe, bei denen der Hof sich in unterschiedlichen Formen der Öffentlichkeit zeigte, gegenüber den weltlichen in der Überzahl. „Diese Dominanz der geistlichen Feste hielt unter Maria Theresia weiter an", schreibt Karl Vocelka in der *Österreichischen Geschichte (1699–1815),* „obwohl wir darüber – außer durch die täglichen Berichte der ‚Wiener Zeitung' – nicht so genau informiert sind."[33] Auch Khevenhüller erwähnt fast täglich Mess- oder Andachtsbesuche. Untersuchungen zum musikalischen Repertoire dieser Zeit, wie sie für die Karls VI. vorliegen[34], stehen jedoch aus. Grundsätzlich kann jedoch angenommen werden, dass (wie schon bisher) das alte Repertoire bis zum Austausch durch „etwas Besseres", d. h. Zweck und Stil mehr Entsprechendem weitergepflegt wurde; ebenso ist anzunehmen, dass die *Rubriche generali* von Kilian Reinhardt aus dem Jahr 1722 zumindest in den ersten Jahren der theresianischen Regentschaft ebenfalls für die kirchenmusikalische Praxis am Wiener Hof (noch) Gültigkeit hatten, dies umso mehr, als der Bereich der Kirchenmusik in der ersten Reform der Hofmusikkapelle 1746/47 unangetastet blieb.[35] Eine Tendenz, Werke der Generation nach Fux in das Repertoire der Hofkapelle einzufügen, kann jedoch insofern vermutet werden, als Georg Reutter d. J., der unter Karl VI. in erster Linie als Komponist musikdramatischer Werke in Erscheinung getreten war, sich nun ganz der Kirchenmusik widmete. Matteo Palotta hingegen, ein Exponent für Kirchenmusik

32 *Justitia et clementia* kann als Weiterführung der Herrscherdevise von Ferdinand III., *justitia et pietate,* angesehen werden, wobei *clementia* eine jener Herrschertugenden war, der in Verbindung mit Karl VI. auffallend oft durch die Hoflibrettistik gehuldigt wurde.

33 Karl Vocelka, Das Jahrhundert der großen Repräsentation, in: ders., *Österreichische Geschichte 1699–1815* (wie Anm. 23) 187.

34 Vgl. dazu Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1749). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1) München/Salzburg 1977.

35 Erst für das Jahr 1745 ist ein neues *Directorium* im Archiv der Hofmusikkapelle überliefert. Wie weit sich dieses von den *Rubriche* Reinhardts unterscheidet, muss erst im Detail geprüft werden (A-Wn, Inv. I, Hofmusikkapelle 15). Vgl. dazu Friedrich W. Riedel, Kaiserliche Musik, in: Hartmut Krones/Theophil Antonicek/Elisabeth Th. Fritz-Hilscher (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?* Wien/Köln/Weimar 2011, 211–231, hier 228 f.

im alten Stil, war 1733 genau aus diesem Grunde als Compositor an die Hofmusikkapelle geholt, 1741 aber (vielleicht gerade aus diesem Grunde?) entlassen worden.[36] Ein ähnliches Schicksal traf den Organisten Franz Rusofsky, der jedoch 1750 wieder reaktiviert wurde.

Die Kammermusik scheint vorerst in Funktion und Umfang nicht eingeschränkt worden zu sein, da Maria Theresia an den öffentlichen bzw. halböffentlichen Hoftafeln und deren Zeremoniell vorerst nicht rüttelte, diese hingegen als Mittel der Demonstration des kaiserlichen Anspruches nutzte, indem sie bewusst Franz Stephan den Platz des Kaisers zuwies. Da die Repräsentation nun zunehmend von den traditionellen musikdramatischen Darbietungen auf Bälle, Hoftafeln etc. verlegt wurde, scheint der Instrumentalmusik sukzessive ein größeres und bedeutenderes Feld zugewachsen zu sein. Dies korreliert auch mit einer Umkehr der Gewichtung der einzelnen Gattungen zwischen Hochbarock und Wiener Klassik: Galt im Barock die Oper bzw. die musikdramatischen Gattungen als die bedeutendsten, in denen sich ein Komponist bewähren musste, so wird mit der Wiener Klassik die Symphonie zur „Leitgattung“ nicht nur dieser Zeit, sondern auch weit darüber hinaus. Dass diese Verschiebung während des theresianischen Zeitalters stattgefunden hat, ist unbestreitbar, doch darf nicht vergessen werden, dass viele innovative Leistungen, die zu den Stil- und Gattungskriterien der Wiener Klassik geführt haben, außerhalb des Hofes (oft nicht einmal in Wien) oder nur in sehr loser Anbindung an diesen entstanden sind; grundlegende Untersuchungen zum Repertoire der instrumentalen Kammermusik für die Zeit von 1740 bis circa 1745/1748 stehen jedoch noch aus.[37]

Hofkapelle: Reform und neuer Stil

Maria Theresia stand für die Musik am Hofe die zwar mit hervorragenden Kräften besetzte, aber stark überalterte Kapelle ihres Vaters zur Verfügung, die sie mit wenigen Ausnahmen übernahm.[38] Bereits Karl VI. hatte zahlreiche notwendige Neubesetzun-

36 Er wurde zwar 1749 wieder gnadenhalber angestellt und starb 1758 in Wien. Vgl. Theophil Antonicek, Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation, in: Gruber/Flotzinger (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs* (wie Anm. 1) 2, 26.

37 Eine Zusammenfassung der Diskussion über die Entstehung der sogenannten Wiener Klassik und Überblick über das Instrumentalmusikschaffen wie die Kirchenmusik von circa 1740 bis circa 1790/1800 bietet Martin Eybl im Abschnitt *Vom Barock zur Wiener Klassik (circa 1740–1790/1800)*, in: Elisabeth Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer (Hg.), *Wien Musikgeschichte* 2 (Geschichte der Stadt Wien 7) Münster 2011, 214–256.

38 Vgl. hierzu Ludwig Ritter von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Reprint der Ausgabe Wien 1869. Hildesheim/New York 1976, v.a. 72–85.

gen entweder nicht bzw. mit 6. Februar 1739 nur die notwendigsten vorgenommen (Luca Antonio Predieri in der Nachfolge von Caldara zum Vizekapellmeister, Georg Christoph Wagenseil und Giuseppe Bonno zu Compositoren, Wenzel Pürck und Matthias Carl Reinhardt zu Organisten und den Altisten Giuseppe Appiani ernannt). Mit 7. März 1740 wurde noch der Fagottist Franz Philipp Friederich eingestellt, doch mussten 1740, noch unter Karl VI., weit mehr Musiker (über 20) in den Ruhestand versetzt werden, als neue bestellt wurden – der prominenteste unter ihnen war Johann Joseph Fux, der am 13. Februar 1741 verstarb. Weiters wurden 1740 pensioniert: der Compositor und Organist Johann Georg Reinhardt, die Tenoristen Johann Sebastian Zeitlinger und Carlo Costa, der Altisten Gaetano Orsini sowie der Sopranisten Pietro Petazzi, der Sopranist Angelo Monticelli entlassen, die Sängerinnen Regina Schoonians, Maria Anna Hilverding, Rosa d'Ambreville (Borrosini) und Anna Rogenhofer pensioniert. Unter den Violinisten kam es 1740 zu sechs Pensionierungen, Franz Karl Kammermayer trat mit 30. Juni 1740 aus der Hofmusikkapelle aus, unter den Cellisten wurden zwei in den Ruhestand versetzt. Durch den Tod von Domenico Apuzzo und die Pensionierung von Anton bzw. Franz Peter Schnautz 1740 gab es 1740 keinen fix angestellten Violonisten mehr an der Hofmusikkapelle, sodass dieses Instrument gänzlich neu zu besetzen war. Weitere Abgänge verzeichnete die Hofmusikkapelle 1740 im Cornettisten Johann Georg Griesbacher, der am 27. Juni verstarb, die Oboisten Johann Gabrieli und Ludwig Schön wurden pensioniert und vier sogenannte musikalische Trompeter traten 1740 aus (Thomas Wlach, Georg Rudolf Hien/Hein, Mathias Koch und Ferdinand Hölzl).[39]

Trotz drängender Eingaben durch Georg Reutter d. J., der mit dem Regierungswechsel und dem Tod von Johann Joseph Fux nun endlich seine Chancen für eine Hofkarriere offen sah, griff Maria Theresia (bis auf die wohl unbedingt notwendige Neubesetzung des Trompeters Ferdinand Weidlich am 13. Mai 1745) vorerst nicht in die Hofmusikkapelle ein; für die Musik am Hof und auch für die Bestreitung diverser Krönungsfeierlichkeiten war der Personalstand offenbar noch ausreichend gewesen bzw. konnte man mit wesentlich kostengünstigeren Aushilfen und Substituten das Auslangen finden.

Georg Reutter (d. J.) war mit 1. März 1731 als Compositor angestellt worden und unter Karl VI. vor allem mit Kompositionsaufträgen für diverse *feste da camera,* kleine kantatenartige musikdramatische Kompositionen, beauftragt worden. Nun, nach dem Tod von Hofkapellmeister Fux und dem Ausscheiden von Matteo Palotta aus dem Hofdienst, war Reutter ein logischer Nachfolger auf das Amt des Vizekapellmeisters, zählte doch der dienstältere Hofcompositor Giuseppe Porsile bereits fast 70 Jahre.

39 Vgl. die Tabellen ebenda, 81–85.

Mit Georg Reutter war 1731 der erste Komponist einer neuen Generation zum Compositor ernannt worden, dem 1739, also noch unter Karl VI. und Johann Joseph Fux, mit Georg Christoph Wagenseil und Giuseppe Bonno zwei weitere Exponenten jener Stilrichtung zwischen Spätbarock und Wiener Klassik folgten, um deren Benennung aktuell gerungen wird.[40] Der Stilwechsel von der Generation Caldara/Fux zum jener von Reutter, Bonno und Wagenseil war jedoch ein fließender und fand nicht abrupt und unter einem Bruch von Traditionen statt, wenn auch angemerkt werden muss, dass der Wechsel in der Herrschaft fast zeitgleich mit dem der Hauptexponenten der Hofmusik verlief. Relativierend muss weiters darauf hingewiesen werden, dass Fux mit Antritt der Hofkapellmeisterstelle 1715 im Wesentlichen nicht mehr kompositorisch aktiv war, hingegen sein Lehrwerk zur Basis der kommenden Generationen wurde, Caldara zwar bis zu seinem Tod 1736 für die große Oper aktiv war, dass parallel dazu aber die junge Generation sich mit kleineren musikdramatischen Werken am Hof präsentierte, also bereits in der Spätzeit des Hofes Karls VI. unterschiedliche Stile für im Zeremoniell unterschiedlich verankerte Anlässe am Hof zeitgleich eine Existenzberechtigung gefunden hatten.

1746 war Reutter nun des Wartens müde und trat aktiv an die Herrscherin um Verleihung der vakanten Hofkapellmeisterstelle heran.[41] Doch erst Anfang September 1747 fiel die Entscheidung, mit der Maria Theresia nicht nur den schwelenden Kompetenzstreit zwischen dem potentiellen Hofkapellmeister Predieri und dem de facto dieses Amt bereits ausübenden Reutter löste, sondern auch die Weichen zu einer Reduktion der Hofmusik auf ihre ursprünglichen Aufgaben – Kammer und Kirche – stellt: Predieri wurde mit 2. September 1747 zum 1. Kapellmeister mit dem Aufgabenbereich der musikdramatischen Produktionen und Reutter zum 2. Kapellmeister mit dem Aufgabenbereich Kirchen- und Kammermusik bestellt.[42] Da Maria Theresia seit März 1741 den Opernbetrieb in immer stärkerem Maße an den „Appaldator" Selliers ausgelagert hatte[43], war es eine Frage der Zeit, bis Predieri, der offenbar selbst unter den Hofmusikern keine Autorität genoss, „jubiliert" und der Bereich der musikdramatischen Produktion ganz aus der unmittelbaren Hofverwal-

40 Die traditionellen Bezeichnungen wie „neapolitanischer Stil" (v. a. für musikdramatische Werke verwendet) und Frühklassik (eher für Instrumentalwerke und Kirchenmusik) gelten als veraltet; Rudolf Flotzinger hat sich in der *Musikgeschichte Österreichs* für *Die Epoche zwischen den Epochen* entschieden (Rudolf Flotzinger, Die Epoche zwischen den Epochen, in: Flotzinger/Gruber [Hg.], *Musikgeschichte Österreichs,* wie Anm. 1, 2, 77–132, zur Terminologie und Fragen des Stil: 77–84).

41 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [= HHStA], Oberhofmeisteramt [= OmeA] Protokolle 18, 422r–424r (7.12.1746).

42 Wien, HHStA, OmeA Prot. 19, 192r–195v.

43 Vgl. dazu den Beitrag von Andrea Sommer-Mathis im vorliegenden Band.

tung ausgelagert werden würde – was bereits mit 11. März 1751 geschah: Der Hof trennte sich von dem, was noch vor wenigen Jahrzehnten als Kernstück barocker Herrschaftsapotheose und dynastischer Propaganda galt – der eigenen musikdramatischen Produktion.[44]

Entsprechend dem neuen Verständnis von Zeremoniell, Herrscher und Repräsentation blieb die Hofmusikkapelle ab 1751 in Funktion und Besetzung auf die Bereiche Kirche und Kammer beschränkt – die Kirche als letzter Ort, an dem noch barocker Pomp zur Darstellung von Herrschertum möglich war (und zwar sowohl von göttlicher wie weltlicher Macht), und die Kammer als Ort der Betonung des Familiären und Kleinräumigen, wie es auch in anderen Bereichen für das theresianische Zeitalter charakteristisch wurde.[45]

1740 bis 1745/48 – eine Sattelzeit?

Abschließend ist nun die Frage zu stellen, ob der Zeitraum zwischen 1740 und 1745/48 in Bezug auf den Wiener Hof, die Jahre der Herrschaftssicherung Maria Theresias einerseits und einer grundlegenden Änderung in der Verwendung von Musik in Zeremoniell und Repräsentation andererseits, als Sattelzeit[46] bzw. als Schnittstelle zu bezeichnen sind. Sicher ist, dass selbst im Mikrokosmos des Hofes Wandlungsprozesse mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten und unterschiedlichem Erfolg abgelaufen sind. Vordergründig änderte sich im angesprochenen Zeitraum wenig (vom eher zufälligen Generationswechsel in der Hofmusikkapelle abgesehen), und es wurde auch bewusst vom jungen Hof Kontinuität signalisiert, um die anfangs unsichere und auf schwachen Argumenten basierende Legitimierung der Herrschaftsnachfolge vor allem im Reich nicht zu gefährden. Doch wurden zahlreiche kleine Weichen gestellt, deren Folgen erst viel später gegen Ende des theresianischen Zeitalters zum Tragen kamen. Was Reinhart Koselleck anlässlich der Verleihung des Historiker-Preises in

---

44 Wien, HHStA, OmeA Prot. 21, 105v–111r und 118v–120r. Dazu: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772, in: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher/Hartmut Krones/Theophil Antonicek (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II: Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*. Wien/Köln/Weimar 2006, 161–170, insbesondere 162–164.

45 Dazu Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar 2006, v.a. 79–103.

46 Zum Begriff der „Sattelzeit", wie er von Reinhart Koselleck geprägt wurde, vgl. Gabriel Motzkin, Über den Begriff der geschichtlichen (Dis-)Kontinuität: Reinhart Kosellecks Konstruktion der „Sattelzeit", in: Hans Joas/Peter Vogt (Hg.), *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*. Frankfurt am Main 2011, 339–358.

München 1989 für die Erforschung der Neuzeit postulierte, kann auch im Kleinen als Prämisse für die Arbeit am Schnittstellen-Zeitraum 1740–1745/48 gelten:

„Die Geschichte hat es offenbar nicht nur mit dem Geschehen zu tun, sondern ebenso, die Philologen werden mir [Reinhart Koselleck] diesen Lapsus verzeihen, mit Schichten. Die Geschichte enthält zahlreiche unterscheidbare Schichten, die sich jeweils schneller oder langsamer verändern, jedenfalls mit verschiedenen Veränderungsgeschwindigkeiten. […] Wir Historiker müssen also zu unterscheiden lernen zwischen verschiedenen Schichten, solchen, die sich schnell ändern können, solchen, die sich nur langsam wandeln, und solchen, die dauerhaft sind und die wiederkehrende Möglichkeiten in sich bergen. Dann lassen sich auch die Zeitalter neu definieren, die der Neuzeit gerecht werden, ohne die anderen Zeitalter unserer gemeinsamen Geschichte als völlig andere ausschließen zu müssen. Um zu wissen, wie neu unsere Neuzeit ist, müssen wir wissen, wieviele Schichten der überkommenen Geschichte auch in unserer Gegenwart enthalten sind. Vielleicht mehr, als wir direkt wahrnehmen können. Dies zu leisten, ist freilich eine Aufgabe historischer Reflexion, deren Ergebnisse nicht vorab in den Quellen zu finden sind. […].“[47]

47 Reinhart Koselleck, Wie neu ist die Neuzeit, in: *Historische Zeitschrift* 251 (1990) 539–553, hier 552.

Schlussdiskussion

Leitung: Grete Klingenstein

Klingenstein: Die abschließende Frage lautet: In wie weit kann 1740 nach den Beiträge und Diskussionen des heutigen Tages als Wendepunkt bzw. als Zeit der Wende festgelegt werden? Sicherlich ist das gesamte 18. Jahrhundert als Zeit des Überganges und der Veränderungen in vielfacher Hinsicht zu sehen, als Zeit großer Prozesse, die mit unterschiedlicher Geschwindigkeit ablaufen und sich in unterschiedlichen Gebieten in sehr differenzierter Weise auswirken.

Zedinger: Mit Franz Stephan[1] kam sicherlich eine Kontrafigur zu dem sich aus Zeremoniell und traditionellem Herrscherbild definierenden Karl VI. an den Hof und auf den Kaiserthron, dessen legeres Verhalten vielen Mitgliedern des alten Hofes unpassend bis ungehörig erscheinen musste. Jedoch ist anzumerken, dass Franz I. in allen Angelegenheiten die mit dem Orden vom Goldenen Vließ in Zusammenhang standen, penibel auf die Einhaltung von Zeremoniell und Etikette bedacht war, ging es doch hier um entscheidende Fragen der Legitimation und der Rechtmäßigkeit in der Nachfolge der habsburgischen Kaiserlinie.

Eybl: Wie sehr der Wiener Hof sich zwischen 1741 und 1750 in einer Umbruchsituation befand, ist auch an den beiden Musikkapellen am Hof abzulesen: Bis zum Tod der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine 1750 war deren Musikkapelle weitaus bedeutender als die (ab 1745) kaiserliche.

Telesko: Auch in der Kunst ist ein Wandel in der Herrscherdarstellung zu bemerken. An die Stelle der großen und mit der traditionellen Ikonographik ausgestatteten Herrscherporträts, wie sie bis einschließlich Karl VI. üblich waren, treten mit Maria Theresia und Franz Stephan zunehmend Darstellungen des Privaten und der Familie.

---

1 Vgl. dazu Renate Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch – Manager – Mäzen* (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jh.s 13) Wien/Köln/Weimar 2008.

Noe: Auch für die italienische Dichtung stellt die Jahrhundertmitte einen Wendepunkt, wenn nicht sogar in gewisser Weise einen Endpunkt dar. Obwohl Pietro Metastasio Maria Theresia überlebt, ist seine Aufgabe als poeta cesareo und auch seine für den Hof zentrale Rolle als Sprachrohr der offiziellen Panegyrik mit dem Tod Karls VI. im Wesentlichen beendet, wenngleich man sich seiner auch noch in den kritischen Jahren bis 1750 bediente. Aber auch die italienische Aufklärung, wie sie durch die Mitglieder der *Accademia degli Arcadi* vertreten wurde, hatte bereits um 1740 ihren Höhepunkt überschritten. Erst um 1760 herum konnte die französische Aufklärung in dieses geistige Vakuum an den Höfen eintreten und dieses neu mit ihrem Ideengut füllen.

Klingenstein: Die Bewegung der Aufklärung hat – gerade am Kaiserhof bzw. in den Kreisen des Hofadels – in mehreren Stufen bzw. Facetten und über mehrere Generationen eigentlich das gesamte 18. Jahrhundert durchzogen. Italienische und französische Aufklärung verliefen geradezu asynchron: die italienische dominierte, vereinfacht dargestellt, die erste Jahrhunderthälfte, die französische die zweite; insofern kann auch hier 1740 als Wendezeit definiert werden.

Ausgangspunkt des Workshops war es, Ideen und Thesen zu 1740 aus verschiedenen Perspektiven zu sammeln, um den Begriff der „Schnittstelle 1740" zu fokusieren. Die bei der Tagung präsentierten unterschiedlichen methodischen Zugänge der einzelnen Fach- und Sachbereiche müssen im Sinne der neuen Kulturwissenschaften in einen Kontext gestellt und unter einem erweiterten Horizont gesehen werden. Denn die Vorurteile und Fehlurteile, die gerade betreffend die Zeit um 1740 nach wie vor das Bild prägen, können nur durch methodische Erweiterung der Zugänge zu den Quellen und bewusste Dekonstruktion des Bisherigen korrigiert werden.

In dieser Beziehung hat die Tagung mehrere Ergebnisse gebracht: Wie in allen Zeiten des Überganges gibt es Mehrdeutigkeiten, Überschneidungen, wie auch ein Weiterleben althergebrachter Strukturen (letzteres auch aus der Verantwortung gegenüber der „familia" des Hofes). Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass noch um 1740 „Neues" und „Innovation" von der Gesellschaft grundsätzlich als Bedrohung empfunden wurde, Althergebrachtes und Tradition hingegen Sicherheit vermittelten; erst ab 1770/80 folgte eine Wende, und Innovation wurde nun positiv bewertet. Daher wird es eine wichtige Aufgabe sein, die unterschiedlichen Stränge, Richtungen und Geschwindigkeiten des Handels und Denkens um 1740 transparent zu machen, Widersprüche und Widersprüchlichkeiten aufzudecken, selbstverständlich nach streng wissenschaftlichen Kriterien unter Wahrung wissenschaftlicher Methodik und der Authentizität der Quellen.

Als Beispiel für die Beschleunigung der bzw. von Prozessen innerhalb der Gesellschaft kann das Postwesen herangezogen werden: Bereits ab 1720/30 beginnt eine

Phase des Umbruches innerhalb des Postwesens, das mit der Verstaatlichung um 1740 nicht nur zu einem offiziellen Organ des Staates, sondern in den Folgejahren verdichtet, ausgebaut und beschleunigt wird, erwächst doch dem Zeitfaktor in der Kommunikation von Staat wie Gesellschaft ab der Jahrhundertmitte immer mehr an Bedeutung.

Gruber: Die These, dass Beweglichkeit und Mobilität in vielen Bereichen des Lebens im Laufe des 18. Jahrhunderts sich deutlich erhöhen, ist zu unterstreichen. Auf dem Gebiet der Musik ist jedoch eine zielgerichtete Prozesshaftigkeit nicht zu erkennen, vielmehr ein Nebeneinander und eine Durchmischung vieler unterschiedlicher Stile und Richtungen mit unterschiedlichsten Perspektiven und Fokusierungen. Die Zeit zwischen 1735 und 1745 muss als eine Zeit der Gärung verstanden werden, in der zwar an der Oberfläche mit nahezu allen Mitteln um Kontinuität gerungen wird, in der jedoch im Untergrund jene Entwicklungen laufen, die ab den späten 1760er Jahren dominierend werden. Eine Methode der Wahl, um einzelne Räume in ihrer Vielschichtigkeit darstellen zu können, kann die spatiale Hermeneutik sein.

Klingenstein: Ursprünglich galt Tradition als Grundlage der Existenz, ab der Jahrhundertmitte hingegen folgt ein Richtungswechsel im Denken der Menschen: Innovation wird nun zum Garanten der Existenz und des Fortbestandes, Tradition hingegen zunehmend kritisch beäugt. Selbst die Kirche, traditionell ein Hort des Bewahrens von Althergebrachtem, zeigt ab 1750/70 eine Modernisierung, z. B. im Bereich des kirchlichen Bildungswesens.

Telesko: Reinhart Koselleck hat den Zeitraum für diese Veränderungsprozesse (Modernisierung, Beschleunigung etc.) in Sinne des Begriffs der „Sattelzeit“ beginnend mit circa 1750 und einem Höhepunkt um 1800 umrissen.[2] Die Diskussionen und Beiträge des heutigen Tages haben jedoch gezeigt, dass der Beginn der Veränderungen schon früher eingesetzt hat, sodass Kosellecks Sattelzeit nach vorne auf 1735/1745 korrigiert werden muss.

Klingenstein: Wie sich in den Beiträgen des Tages als auch der Diskussion gezeigt hat, haben Prozesse oft lange Vorlaufzeiten, unterschiedliche Vorformen und verlaufen auch nicht geradlinig und von Anfang an auf ein Endziel fokusiert. Eine Wende kann nur aus dem Gesamtprozess der Zeit *davor* wie den Auswirkungen *danach* verstanden werden. Als Beispiel sei die Universitätsreform unter Maria Theresia

2 Reinhart Koselleck, Wie neu ist die Neuzeit?, in: *Historische Zeitschrift* 251 (1990) 539–553.

genannt, die nicht ohne Kenntnis der Universitätsreformen Karls VI. in Freiburg und Innsbruck verstanden werden kann. Das für den Forschungsschwerpunkt „Musik – Identität – Raum“ gewählte Raumkonzept scheint insofern methodisch günstig gewählt, da es erlaubt, Widersprüche, nicht weiter verfolgte Reformansätze, Um- und Irrwege, Brüche besser darzustellen als eine (traditionell) lineare Darstellungsform.

(Zusammenfassung: Elisabeth Fritz-Hilscher)

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Grete Walter-Klingenstein, geb. 1939 in Hartberg (Stmk.), studierte an den Universitäten Wien, Oregon (USA) und am Collège d'Europe in Brügge (Belgien) Geschichte. 1964 begann sie ihre berufliche Laufbahn an der Universität Wien, habilitierte sich hier 1972/73 für Geschichte der Neuzeit und war von 1976 bis zu ihrer Emeritierung Universitätsprofessorin am Institut für Geschichte der Universität Graz. 1991 wurde sie zum korrespondierenden, 1996 zum wirklichen Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gewählt, deren Historischer Kommission sie von 1998 bis 2012 vorstand. Einen Schwerpunkt in ihrer vielfältigen Tätigkeit stellt die österreichische Geschichte des 18. Jahrhunderts und insbesondere das Theresianische Zeitalter dar.

Alfred Noe, geb. 1953 in Stripfing (NÖ), studierte an der Universität Wien Romanistik, war 1973–1991 Lehrer in Hollabrunn (NÖ), ab 1991 Bundeslehrer im Hochschuldienst und ist seit 1998 Universitätsprofessor an der Universität Wien; 1988 erfolgte seine Habilitation an dieser Universität für Romanische Literaturwissenschaft, 1996 für Vergleichende Literaturwissenschaft. Der Schwerpunkt seiner Arbeiten liegt auf der italienischsprachigen Literatur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Wynfrid Kriegleder, geb. 1958 in Obernberg/Inn (Bayern), studierte 1977–1985 an der Universität Wien Germanistik (Promotion sub auspiciis 1985). Seit 1981 ist er an der Universität Wien tätig, 1997 erfolgte hier seine Habilitation in Germanistik; zwei Fulbright-Stipendien und eine Gastprofessur haben ihn an unterschiedliche Universitäten in den USA geführt. Der Schwerpunkt seiner Arbeiten liegt auf Literatur vom 18. bis in das 20. Jahrhundert, der komischen Versepik und dem deutschen Amerikabild.

Werner Telesko, geb. 1965 in Linz, studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. Nach eine Forschungsaufenthalt am Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom war er 1990–1993 Kustos der Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig; seit 1993 ist er Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2000 erfolgte seine Habilitation an der Universität für das Fach Kunstgeschichte; 2010 wurde er korrespondierendes

Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und 2013 Leiter des aus den Kommissionen für Kunstgeschichte und Musikforschung gegründeten Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Innerhalb seines breiten Forschungsspektrums stellen Arbeiten zur Ikonographie und Druckgraphik des Barock, zur Bildenden Kunst um 1800 und zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts Schwerpunkte dar.

Anna Mader-Kratky, geb. 1976 in Wien, studiert seit 1994 Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2002 ist sie Mitarbeiterin der Kommission für Kunstgeschichte, bei dessen Hofburg-Projekt sie seit 2005 mitarbeitet. Neben Arbeiten zur Hofburg im 18 und frühen 19. Jahrhundert gilt ihr Interesse J. F. Hetzendorf von Hohenberg (Dissertationsprojekt), der Architektur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und der Barockmalerei in Österreich.

Andrea Sommer-Mathis, geb. 1956 in Wien, studierte Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Seit 1984 ist sie Mitarbeiterin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, zuerst der Kommission für Theatergeschichte, seit 1999 der Kommission, nun Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte; 2000–2007 war sie Leiterin der Verwaltung des Historischen Instituts am Österreichischen Kulturforum in Rom. Der Schwerpunkt ihrer Arbeiten liegt auf Theater und Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts sowie auf Fest und Zeremoniell, beides mit Schwerpunkt auf die Kultur an den Habsburgerhöfen.

Claudia Michels, geb. 1969 in Wien, studierte Musikwissenschaft und Instrumentalpädagogik (Gitarre) an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie ist als Gitarristin *(Trio Tirando)* und Gambistin im Bereich Alte Musik tätig sowie als Pädagogin an der BBA für Kindergarten- und Sozialpädagogik in St. Pölten. In ihren wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt sie sich mit dem Musiktheater am und um den Kaiserhof im 18. Jahrhundert und erstellt im Rahmen eines vom Land Wien geförderten Projektes einen Wiener Gesamtspielplan für den Zeitraum ca. 1728 bis ca. 1748.

Marko Motnik, geb. 1976 in Slovenj Gradec (Slowenien), studierte Instrumentalpädagogik (Cembalo) und Orgel (Konzertfach) an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien und Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er ist seit 2010 an der Universität Wien tätig. Seine Hauptinteressen gelten Jacobus Gallus und seinem Umfeld, Musik für Tasteninstrumente sowie der Tanzforschung.

Rudolf Flotzinger, geb. 1939 in Vorchdorf (OÖ), studierte 1958–1965 an der Universität Wien Musikwissenschaft (Promotion 1965 sub auspiciis). 1966–1968 war er mit einem Humboldt-Stipendium in Göttingen, dann an der Universität Wien, wo er sich 1969 im Fach Musikwissenschaft habilitierte. 1971–1999 war er Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Graz, 1999–2006 Obmann der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und ist seit 1999 Herausgeber des *Oesterreichischen Musiklexikons*. Er ist korrespondierendes Mitglied der Akademien der Wissenschaften (und der Künste) in Ljubljana, Zagreb und Wien und Mitglied der Academia Europaea (London). In Flotzingers umfangreichen Schriften lassen sich Schwerpunkte zur Musikgeschichte Österreichs sowie zur Musik des Mittelalters und der frühen Mehrstimmigkeit feststellen.

Elisabeth Fritz-Hilscher, geb. 1967 in Wien, studierte 1985–1993 Musikwissenschaft an der Universität Wien. Seit 1988 ist sie Mitarbeiterin der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Die Schwerpunkte ihrer Arbeiten liegen auf der Musik an den österreichischen Habsburgerhöfen, der Musikgeschichte Wiens sowie der Geschichte des Faches Musikwissenschaft.

Personenregister

Vorbemerkung: Die Mitglieder der Familie Habsburg sind unter ihren Vornamen gereiht, die anderer Adels- und Herrscherfamilien unter ihren Familiennamen bzw. den von ihnen regierten Ländern.

Abstracts

Grete Klingenstein

Observations on the Political Situation around 1740

The politics of the House of Austria in the late seventeenth and early eighteenth centuries was shaped by three concepts of governance: universal monarchy, the Holy Roman Empire, and the House of Austria as a family. This essay introduces these three concepts and describes their development up to the age of Maria Theresa, when the notion of the House of Austria as a family emerged as fundamental.

Literature

Alfred Noe

The Italian Court Poets — The End of an Era

Beginning with the reception of the Italian court poets in Literature Studies (a late occurrence as the court poets, in several respects, did not meet the ideals of the Italian nationalist movement in the nineteenth century), Noe defines the role of the *poeta cesareo*. Court poets are closely linked to the image and cult of rulers in the early modern period. They therefore appear at almost all of the larger European courts from the sixteenth up until the end of the eighteenth century. Noe then concentrates on the situation in Vienna where the *poeta cesareo* played a key role in ceremony, pomp and display from the seventeenth to the mid-eighteenth century. Although the last imperial court poet Pietro Metastasio died after Maria Theresa, his significance and the scope of his duties gradually waned after 1740; by the 1750s he was merely a "monument from a bygone age". This essay is concluded with a list of the librettos produced in the Habsburg territories between 1735 and 1755.

Wynfrid Kriegleder

German Literature in Vienna around 1740

The years around 1740 marked the beginning of the Habsburg monarchy's reforms aiming to modernize and centralize the state. A side effect of these was to produce the preconditions for modern German literature. Above all there was the language reform initiated by the scholar Johann Christoph Gottsched in Leipzig that implemented a uniform German language transcending regional variations. This resulted in poetry that met modern standards and a regulated drama proclaiming the message of the

Enlightenment. An abundance of arguments were sparked off by all these reforms, in which exponents of the traditional vied with the innovators. Furthermore, there was resistance to these standardizing trends, which established a Middle German standard for language and literature and put the case for nationalization in the literary field. On the one hand there was opposition to the old, supranational scholarly elite; on the other to regional traditions.

Art

Werner Telesko

The Representation of Rulers around 1740 as a "Turning Point"? Questions Concerning the Iconography of Emperor Francis Stephen I

This essay starts out by questioning whether Francis Stephen I based his imagery as Emperor on the Habsburgs' traditional representation of rulers or developed his own iconographic programme. Taking Franz Matsche's seminal work on the iconography of Emperor Charles VI as a starting point, both the medallions produced for the coronation of Francis Stephen I as Emperor in 1745 and the category of the family portrayal as well as the dynamic "narrative picture" are explored as examples of stately iconography. It emerges that the visual representation under Francis Stephen I was differentiated according to the function of the image (there was not a uniform codex as there had been under Charles VI). Although more traditional images (e.g. medallions) persisted, in family portrayals and the "narrative picture" new aspects of the role of the ruler and the dynasty were addressed under Francis Stephen I.

Anna Mader-Kratky

Modification or "Keeping to Custom"? The Effects of Maria Theresa's Accession on Ceremony and the Sequence of Rooms at the Hofburg in Vienna

The accession of a female ruler and the years of uncertainty surrounding the imperial succession posed a great challenge to the young ruling couple, and this also encompassed the sequence of rooms at the Hofburg and the complex ceremony they reflected. It was not possible to simply invert this sequence (especially as the rank of Francis Stephen — Grand Duke of Tuscany but treated as potential Emperor — remained uncertain for years). Based on the research findings in the major Hofburg project, the sequences in the so-called ceremonial apartment are traced from about 1735 up until around 1745 by which time the situation had been clarified. Their functions during the first years of the Maria Theresa's reign are illustrated by means of a number of examples.

Theatre

Andrea Sommer-Mathis

Court Theatre between 1735 and 1745 — A Turning Point?

Maria Theresa's long reign is characterized by change and reforms, yet these generally started coming into effect in the 1750s or even later. This also applies to musical theatre, although Maria Theresa started working on these reforms as early as 1741 (an important step was the contract with Joseph Carl Selliers). Ultimately this led to the separation of musical theatre in 1748. Sommer-Mathis gives a detailed description of the transition from the great Court Theatre under Charles VI to the construction of the "Theater nächst der Burg" in 1747/48.

Claudia Michels

Opera Repertoire in Vienna around 1740: Approaching an Interface

In a research project Claudia Michels addressed the changes in Vienna's musical theatre repertoire between 1728 and 1748, giving special attention to court productions. This essay presents the first findings with tables indicating both continuities and changes. While the subjects of the operas remained essentially the same (despite the fact that Metastasio's domination of the genre resulted in just a few new librettos), a generational shift occurred among the composers leading to a change in style. There was, however, also an alteration to the emphasis given to the genre of musical theatre from about 1740/45: it changed from presenting "state pomp" to an aristocratic pastime. The loss of *Licenza* and the court retreating to the large central box in the theatre are obvious signs of this.

Marko Motnik

Dance at the Viennese Court around 1740

Although numerous publications have explored the Baroque dance culture at the French court, dance at the Habsburg imperial court has to date received scant attention from scholars. From 1752 there was a French *corps de ballet* at the Burgtheater; dancers like Gasparo Angiolini and Jean George Noverre and the new French *ballet d'action* took the Viennese stages by storm. Yet even in the first half of the eighteenth century, the influence of French dancing masters and theoreticians at the Viennese court, although previously unheeded, is clearly evident. This essay examines this phenomenon for the first time. It was not only theoretical writings that were influential in this period but also Viennese dancers were sent to study in Paris at the expense of the court. Dance was part of the education of the court and the aristocracy as it was a way of training public appearances before an audience. Indeed, there is evidence of

numerous public appearances made by very young Archdukes and Archduchesses, and this also applies to the era of Maria Theresa.

Music

Rudolf Flotzinger

"Regula artis naturam imitatur et perficit" : The Foundations of the First Viennese School

Based around the terms "taste" and "style" and how they were used in the literature on music theory, this essay explores the theoretical foundations for the evolution of the stylistic parameters that are characteristic of the so-called "Viennese Classical Period". The foremost references are the so-called "Orchesterschriften" by Johann Mattheson and *Gradus ad parnassum* by Johann Joseph Fux, which are placed in the intellectual context of the early Enlightenment. The terms used in these are compared with their usage in Johann Gottfried Walther's *Musikalisches Lexikon* and the *Flötenschule* by Johann Joachim Quantz, both published a generation later. The fact that these theories were incorporated in the compositions by influential composers in the age of Maria Theresa, creates a link to the issue of an interaction in music and style around 1740/50.

Elisabeth Fritz-Hilscher

Music in the Service of the State : Aspects in Court Music between 1735/40 and 1745

The question of whether the change in government in 1740 marked a cut-off point in music at court or was only a stage within a long and varied transitional process (a "saddle period" according to Reinhart Koselleck), forms the basis of this essay and the entire volume. By examining three aspects (music in public space, the ceremonial usage of music, and the *Hofmusikkapelle* [court orchestra]) it can be proven that in the first years of Maria Theresa's reign there was a conscious effort to preserve the continuity of court ceremony. There had already been significant changes to the personnel in the *Hofmusikkapelle* under Charles VI, which had affected both music and style. Although there was great pressure to impose reform — also encompassing music at court — Maria Theresa waited until she had secured her inheritance before after 1748 embarking on reform with purpose and far-reaching consequences.

(Abstracts of the essays by the editor, translated from the German by Rebecca Law)

böhlau

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

HERAUSGEGEBEN VON GERNOT GRUBER UND THEOPHIL ANTONICEK

EINE AUSWAHL



BD. 22 | WOLFGANG GRATZER
KOMPONISTENKOMMENTARE
BEITRÄGE ZU EINER GESCHICHTE DER EIGENINTERPRETATION
2003. 384 S. 46 FAKS.
€ 45,00 (UVP) | ISBN 978-3-205-77055-8

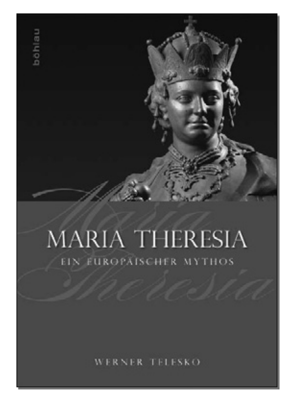


BD. 21 | GERNOT GRUBER (HG.)
WIENER KLASSIK
EIN MUSIKGESCHICHTLICHER BEGRIFF IN DISKUSSION
2002. 198 S. 10 NOTENBSP. BR.
€ 29,90 | ISBN 978-3-205-99383-4

BD. 20/1,2 | JOSEPH RIEPEL
SÄMTLICHE SCHRIFTEN ZUR MUSIKTHEORIE
1996. 1093 S. ZAHLR. FAKS. GB.
€ 255,80 | ISBN 978-3-205-98618-8

BD. 19 | JOSEF-HORST LEDERER
VERISMO AUF DER DEUTSCHSPRACHIGEN OPERNBÜHNE 1891–1926
EINE UNTERSUCHUNG SEINER REZEPTION DURCH DIE ZEITGENÖSSISCHE MUSIKALISCHE FACHPRESSE
1992. 316 S. BR.
€ 43,70 | ISBN 978-3-205-05506-8

böhlau



WERNER TELESKO

MARIA THERESIA

EIN EUROPÄISCHER MYTHOS

Maria Theresia (1717–1780) hat in der Nachwelt stets ein ungeheures Interesse gefunden. In der vorliegenden Publikation werden erstmals die höchst unterschiedlichen Mythisierungen der Regentin in Wort und Bild vom 18. bis in das späte 20. Jahrhundert analysiert sowie die schillernden Interpretationen dieser bedeutenden habsburgischen Herrscherin von ihrer Funktion als „Mutterfigur" bis zur Stilisierung als Inbegriff des Österreichischen ausführlich beleuchtet.

2012. 357 S. 50 S/W-ABB. GB. MIT SU. 135X210 MM.
€ 35.00 | ISBN 978-3-205-78826-3

böhlau



SEBASTIAN WERR

POLITIK MIT SINNLICHEN MITTELN

OPER UND FEST AM MÜNCHNER HOF (1680–1745)

Im Zentrum dieses Bandes steht die Fest- und Opernkultur am Wittelsbacher Hof während der Herrschaft der Kurfürsten Max Emanuel (1680–1726) und Karl Albrecht (1726–1745). Betrachtet wird vor allem die Intention des Fürstenhauses, den Untertanen auf diese Weise die Notwendigkeit der bestehenden Ordnung zu vermitteln und zugleich die konkurrierenden Höfe von der Macht des bayerischen Hofes zu überzeugen. Opern, Turnierspiele und Festkantaten werden dazu in die höfischen Kommunikationszusammenhänge eingeordnet. Der Autor zeigt, wie die politisch-kulturelle Gegenwart in den Aufführungen gespiegelt wurde, indem in ihnen der konkrete Aufführungsanlass verarbeitet, aber auch Aspekte der höfischen Lebenspraxis in symbolischer Form zum Ausdruck gebracht wurden.

2010. 330 S. MIT 39 S/W-ABB. GB. 155 X 230 MM.
ISBN 978-3-412-20557-7

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE · BAND 24

Bis heute wird der Tod Karls VI. und der Regierungsantritt Maria Theresias 1740 als eine einschneidende Zäsur in der österreichischen Geschichte gesehen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob der zweifellos grundlegende Wandel zwischen 1720 und 1780 nicht differenzierter gesehen werden muss. Ausgehend vom Wiener Hof, an dem der Herrscherwechsel in seinen Auswirkungen am augenscheinlichsten dokumentiert werden kann, wird in diesem Band aus der Perspektive der sogenannten „Hofkünste“ – Literatur, bildende Kunst, Musik und Theater – aufgezeigt, welche Kontinuitäten und Wandlungsprozesse es zwischen dem oft zitierten Ende des Barock und dem Durchbruch eines neuen Stiles gegeben hat.



ISBN 978-3-205-78927-7 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM